

سينما على قارعة الرصيف

متعة وتفكير

علي سفر



سينما على قارعة الرصيف

علي سفر

علي سفر

سينما على قارعة الرصيف

متعة وتفكير

الفهرسة أثناء النشر - إعداد مركز حرمون للدراسات المعاصرة
علي سفر
سينما على قارعة الرصيف: متعة وتفكير
184 ص.؛ 24 سم.



E-Book ISBN: 978-605-7964-03-8

العنوان بالإنكليزية
Cinema on the Pavement
(Pleasure and Thoughts)

Author: Ali Safar

الطباعة والتوزيع



هاتف:
الدوحة، قطر: 97444885996+
إسطنبول، تركيا: 902125240405+

صندوق البريد:
22663 الدوحة، قطر
34091 إسطنبول، تركيا

البريد الإلكتروني: info@maysaloon.com
الموقع الإلكتروني: www.maysaloon.com

المراجعة اللغوية: سماح حكواتي
الإخراج الفني وتصميم الغلاف: باسل الحافظ

الطبعة الأولى

المحتويات

العالم وحروبه المقدسة.......... 45

«والشغف بالسينما يلمح إلى أن الأفلام هي تجارب سحرية فريدة غير قابلة للتكرار. إذا مات الشغف بالسينما، فإن السينما تموت أيضًا (...) ولو استطاعت السينما أن تُبعث من جديد، فذلك يكون من خلال ولادة نوع جديد من الشغف بالسينما، فحسب».

سوزان سونتاج

(من 1933 إلى 2004)

مدخل

لم أعد -منذ زمنٍ طويل- من رواد صالات دمشق السينمائية، ولكنني بقيت منذ أكثر من ثلاثة عقود مدمنًا للسينما، لقد اختفت عادة الذهاب إلى الصالات من تفاصيل حياة السوريين، ولكنهم بقوا على أهبة الاستعداد -دائمًا- للذهاب إليها، حالما يسمعون بوجود تظاهرة سينمائية، أو مهرجان سينمائي، وقد تعددت الطروحات التي كانت تحاول أن تفك عقدة الجمهور مع الصالات السينمائية، فكل متابع، أو مختص، كان يسرد عددًا من الأسباب؛ حتى غدت مناقشة أسباب انكفاء الجمهور عن الصالات مادة رائجة بذاتها في الصفحات السينمائية القليلة في الصحف المحلية، من دون أن يتغير شيء من حقيقة أن الصالات قد باتت مهجورة فعليًا، منذ أكثر من عقدين، عدا صالة أو صالتين، كانتا تقدمان الأفلام تقديمًا دؤوبًا من دون أن تكونا مهجوستين بمسألة الربح وتغطية التكاليف. وهما -في الحقيقة- لم تستطيعا أن تشكلا ممرًا حقيقيًا، يمكن -من خلاله- للجمهور الدمشقي أن يشبع نهمه السينمائي.

وعلى الرغم من هذا، لم تنقطع علاقة الجمهور بالسينما، فقد اعتمد الجميع على الفيديو، وعلى التلفاز؛ لتغطية غيابهم عن الصالات، فعبر الأشرطة المنزلية (VHS) كانوا يحافظون على شغفهم السينمائي، وعبر مقالات صحافية وبرامج تلفازية، كان يكتبها، ويعدها للشاشة، نقاد سينمائيون دؤوبون، كان عشاق الفن السابع يكملون النقص المعلوماتي لديهم في مرحلة الثمانينيات والتسعينيات، وصولًا إلى مرحلة ثورة مشغلات الأقراص الليزرية -في بداية الألفية الجديدة- التي جعلت تداول الأفلام بين هواة السينما أسهل مما كان عليه سابقًا، وأسرع..

ومنذ بداية هذه المرحلة -أيضًا- بات الجمهور السوري على تماس مباشر مع نتاجات السينما العالمية، عبر شبكة الإنترنت؛ فقد خلقت الشبكة سوقًا لبيع المنتجات السمعية والبصرية، وكشأن كل عاصمة عربية، بات لدمشق سوقها السمعية البصرية المعلوماتية، ألا وهي البحصة، والبحصة منطقة تقع في وسط العاصمة السورية؛ حيث يمكن عدّها جزءًا رئيسًا من الوسط التجاري والإداري الذي يجب على كل دمشقي أن يزوره؛ كي يقضي أشغاله، ولعل أهم ميزة لمنطقة البحصة أنها كانت قد أمست المركز

الرئيس لبيع قطع الحواسيب (هاردوير) والإلكترونيات عمومًا، إضافة إلى أنها المكان الوحيد الذي يمكن أن تعثر فيه على أي نوع من البرمجيات التي قد تحتاج إليها في عملك، مهما كان نوعه، وهنا -أيضًا- يمكنك أن تحصل على أي فيلم سينمائي تعرضه الصالات، ليس في سورية، أو المنطقة العربية، فحسب، بل الصالات العالمية في أوروبا والولايات المتحدة أيضًا.

البحصة هي (وادي السيلكون Silicon Valley) الدمشقي[1] كما يحب أحد مدمني زيارتها أن يسميها، وهي -في الوقت ذاته- المكان الأفضل للحصول على التاريخ السينمائي الشخصي لأي متابع للسينما، فهنا لا يعجز قراصنة الإنترنت عن الحصول على أي فيلم سينمائي، فإضافة إلى تغطية النقص الحاصل في وجود مكتبة سينمائية عامة، يزوّد هؤلاء المتابعين بالجديد السينمائي الذي قد تأخذ طريقه الرسمية؛ للوصول إلى الجمهور الدمشقي، وقتًا طويلًا جدًا، في حال قرر أحد ما أن يستورده، وأن يعرضه في صالةٍ ما.

الإدمان السينمائي، أو الشغف بالسينما، تحول -هنا- إلى إدمان للمكان ذاته؛ حيث يمكن لأي منا أن يعثر على تحف وهدايا سينمائية عدة على الرصيف، أو على رفوف المحال المزدحمة، في أي وقت من أوقات الزيارة، ولعلنا لا نخفي سرًا إذ نقول بأن كثيرًا من التجارب السينمائية المهمة التي شاهدناها، وتابعناها لم تكن تعتمد على التغطية الإعلامية، بقدر اعتمادها على المصادفة، أو الفرصة التي يقدمها لنا الرصيف في سوق البحصة الذي نسميه هنا الرصيف السينمائي الذي يشبه سوق العرض في مهرجانات السينما، وتشكل واقعة الدخول إليه، والعثور على كنوزه، حالًا مشوقةً تتقاطع مع شغفنا السينمائي، من زاوية الاكتشاف، والمراهنة على التجربة من خلال المشاهدة؛ ففي كل مشاهدة هناك مقامرة، وهناك ترقب للنتيجة، فإما أن يكون الفيلم مهمًا، ويستحق -فعلًا- أن نشاهده، وإما أن يكون عاديًا ومملًا، ويستحق أن نغادره بعد وقت قصير من بدايته، كما يحدث معنا -تمامًا- حين ندخل الصالة السينمائية، أليست مشاهدة السينما هي رهان ندخل فيه مع كل فيلم؟

لقد راهنت، بصفتي مشاهدًا عاديًا، على كثير من الأفلام، وكان لي مثل غيري خسارات

(1) (سيليكون فالي) أو (وادي السيليكون) (بالإنكليزية: Silicon Valley) هي المنطقة الجنوبية من منطقة خليج سان فرانسيسكو في كاليفورنيا، الولايات المتحدة الأميركية. هذه المنطقة أصبحت مشهورة بسبب وجود عدد كبير من مطوري البرمجيات ومنتجيها، وحاليًا تضم أعمال التقنية العالية جميعها في المنطقة، إذ أصبح اسم المنطقة مرادفًا لمصطلح التقنية العالية.

جسيمة، وكان لي -أيضًا- بعض الحظ؛ فربحت كثيرًا أيضًا. وإذا كان لي أن أبحث عن الخطوط التي ترسم الفاصل بين الربح والخسارة، في ما يرضي الروح والذائقة، فإن الكتابة عن الأفلام، كانت هي السبيل الأفضل لتحقيق ذلك؛ وهكذا، فإن حصيلة المرحلة من هذه الرهانات، كانت تجد نفسها على الورق، في شكل مقالات نُشر عدد منها في الصحافة المحلية والعربية، بينما بقي بعض آخر حبيس الأدراج، وذلك؛ لكونها تأملات في الصورة، وفي الأفكار التي تأسرنا وتجعلنا نعيد إنتاج الشغف بالسينما إنتاجًا ذاتيًا.

هنا، وفي الصفحات المقبلة، وبعد جولات رهانٍ طويلة، أثبّت بعض الخرائط الدالة على مسارات الأفكار، من خلال الزاوية النقدية الشخصية، عبر منهجية القراءة، وليس عبر منهجية محددة؛ إذ يمكننا أن نصنع مدونتنا السينمائية الشخصية، من دون أن نخشى اللوم، أو القراءات النقدية التأويلية المضادة، فالتعدد في الرؤى إغناء، ولكن -في المقابل- علينا ألا ندعي ونضع لأنفسنا عتبات كبرى، لا تبلغها طرائقنا في القراءة والتحليل والنقد.

لقد كتبت -عبر هاجس البحث العلمي الأكاديمي- عن مشكلات النقد السينمائي العربي، ولا سيما مشكلتا غياب المنهجية، وغياب الذريعة، وكذلك غياب القضية، في المؤلفات السينمائية التي يصدرها النقاد السينمائيون العرب؛ وغالبًا ما تقود القارئ إلى الإحساس بأنه بعيد كثيرًا عن العوالم السينمائية المنظورة في الكتاب، ولا سيما أن كثيرًا من النقاد العرب يترفعون عن الكتابة عما هو جماهيري، موجهين جهدهم كله نحو الأفلام التي كانوا يشاهدونها في المهرجانات السينمائية التي تبقى بعيدةً من الجمهور؛ بسببٍ من خصوصيتها المحلية، أو بسبب عدم مراهنة الصالات القليلة على ربحيتها في حال عُرِضت جماهيريًا.

وربما يرى بعضهم أنني -هنا- أعيد إنتاج الحالة التي أنتقدها، وقد يكون هذا صحيحًا في الإطار العام لقضية الكتابة النقدية السينمائية، ولكن ربما علينا أن نعيد التفكير في المسألة من زاوية مختلفة، هي زاوية الكتابة ذاتها، والموقع الذي يتخذه الكاتب، أو الناقد أو القارئ، وهنا أقول إن الموقع الذي تنطلق منه هذه الصفحات هو موقع المشاهد ذاته، المشاهد الذي تؤرقه فكرة شاهدها في فيلمٍ ما؛ فذهب يبحث عن أشباهها وسلالاتها، وعائلتها، في أفلام متاحةٍ له، يستطيع أن يشاهدها.

وإذا كان للكلمات -هنا- من خطاب، فإن هذا الخطاب يذهب إلى المشاهد الذي يبحث

عن متعة التفكير في السينما؛ ليحفزه، وليدعوه إلى ولائم سينمائية كبيرة، باتت متوافرة ومتاحة على رصيف سوق البحصة، والأسواق المشابهة في المنطقة العربية، وحقيقةً ما كان لي أن أفكر في الدعوة إلى المتابعة والمشاهدة، عبر هذا الوسيط التقني، أو ذاك، كالفيديو والأقراص المدمجة، لولا الرغبة في إبقاء الشغف بالسينما حاضرًا في أزمنةٍ شخصيةٍ وعامةٍ، لا تنتج سوى الانكفاء والعزلة.

هواجس السينما

ينطلق الكاتب الأميركي، توماس فريدمان، في كتابه المثير للجدل (العالم مستوٍ، موجز تاريخ القرن الحادي والعشرين)، من فكرة تتعلق بكروية الأرض؛ ليقدم طروحةً مضادة مبنية على حيثيات الفعل الاقتصادي، تقول بأن العالم الحقيقي في القرن الحادي والعشرين لم يعد يتبع كروية الأرض فيزيائيًا، وإنما أمسى مستويًا؛ تبعًا لكون أفراده يمارسون أعمالهم ممارسة غير خاضعة للجغرافيا القسرية[2].

وبناء على ذلك، فإن العلاقة بين سكان الكوكب لم تعد مبنية على الاختلاف العرقي والخصوصية المحلية، وإنما باتت ،أكثر فأكثر، في مركزية العلاقات القائمة وفق ترسيمة المركز والأطراف، ويذكر قراء الأبحاث المخصصة بالأبعاد الثقافية للتطورات الاقتصادية، أن نظرية المركز والأطراف التي شرحها مطولًا الباحث الاقتصادي، سمير أمين، لم تأخذ المساحة المطلوبة للتلقي جماهيريًا ساعة طرحها، بل ظلت ترد على ألسنة الاقتصاديين والسياسيين، من دون أن تنال حضورًا لدى المشتغلين بالشؤون الثقافية والفنية[3]، وكان عليها أن تنتظر زمنًا طويلًا؛ كي تجد استحقاقها في طروحات جديدة، تصف شكل العالم في القرن الحادي والعشرين وصفًا مطابقًا مع الأفكار الاجتماعية والثقافية التي تقول إن العالم يمضي -وبسبب من الحراك الاقتصادي- نحو التوحد في كونه يخضع للمنتجين (الشركات العابرة للقارات) الذين سيوحدونه بالأيقونات الاقتصادية ذات البعد الثقافي.

---

(2) العالم مستوٍ، موجز تاريخ القرن الحادي والعشرين، توماس ل. فريدمان، حسام الدين خضور (مترجم)، ط1 2006، دار الرأي، دمشق، سورية.

(3) لتوضيح مسارات طروحات الدكتور سمير أمين، يرجى مراجعة مؤلفاته التالية: الطبقة والأمة في التاريخ وفى المرحلة الامبريالية. هنريت عبودى (مترجم)، دار الطليعة- بيروت 1980. وكذلك: نحو نظرية للثقافة- معهد الإنماء العربي (بيروت) 1989؛ سلسلة صاد (الجزائر) 1992. وأيضًا: سيرة ذاتية فكرية- دار الآداب، بيروت 1993.

ويمكن تلخيص النظرية وفق ما ذكره أحد الباحثين بأنها تقوم على وجود مركز قوي يهيمن على باقي أطراف الكرة الأرضية، وهذا المركز تقف فيه قوى عالمية متحالفة استراتيجيًا من أجل هدف واحد وهو السيطرة والهيمنة على كامل دول الأطراف وعدم السماح لها بالانضمام إلى دول المركز، ودول المركز هي الولايات المتحدة الأميركية ودول الاتحاد الأوروبي، وأما دول الأطراف فباقي دول العالم الأخرى.

إن صورة العالم الجديد الموحد بالخضوع لآليات نسقية واحدة، تتضمن سيطرة المركز ثقافيًا على الأطراف المختلفة عنه، وبعيدًا من المسألة الاقتصادية، تقدم -بذاتها- مادة للاشتغال الفني في الأنواع الإبداعية المتعددة، ولكنها تأخذ أبعادها الفكرية الأنموذجية في السينما؛ تبعًا لفرضية تجعل من السينما الشكل الفني الأمثل للتعبير عن العالم، بعدّ العالم متعددًا وواحدًا، في آنٍ معًا، وتغلفه وسائل الاتصال المحلية والعالمية، كالتلفاز والإنترنت، بأغلفة تسويقية استهلاكية، لا بد من أن تكون صورته السينمائية نافرة، ومختلفة عن المعتاد في السوق الرائجة، فإذا كان المسلسل الدرامي يخضع -لغايات تسويقية محض- لكثير من العوامل المحلية، فإن الفيلم السينمائي يستطيع، وبأقل قدر من الاشتغال، أن يكون عالميًا، على الرغم من أنه قد يكون وعاءً خالصًا للمحلية، وهنا؛ لا بد لقراء السينما من أن تتداعى إلى مخيلاتهم، وأجنداتهم البصرية، تلك الصور التي تقارب فيلمًا محليًا في إيران، مع صورة أخرى لفيلم أرجنتيني، ولمشهدٍ هوليوودي أن يقترن بآخر في فيلم ياباني، الصورة السينمائية تنظر بذاتها إلى صورة العالم الجديد الذي يستحدث الآن، وتكونه.

وفي هذا السياق نعرف -بحكم المشاهدة- أن هذه الصورة التي تسمي نفسها صورة العالم ليست سوى تكرارٍ لحوادثه، أو بالأحرى، إعادة صوغ لهذه الحوادث عبر لغةٍ فنية، يسميها بعضهم «لغةِ السينما»، وهذه اللغة تعيد إنتاج الثيمات المهيمنة في عصرنا الراهن، ولتطرحها أمام المتلقين الذين يعرف كثيرٌ منهم مسارات الحكايات فيها، أو يتوقعونها، ولكنهم ينتظرون الوصول إلى النهاية؛ كي يحصلوا على الرؤية أو الخطاب، بينما كانوا يستمتعون ضمنيًا بأداء الممثلين الذين يؤدون أدوار الأبطال.

الآن، ونحن في بدايات الألفية الجديدة، وقد تجاوزنا قرنًا وعقدًا ونصف العقد من تاريخ السينما، بوصفها فنًا جديدًا، يحق لكثيرين أن يسألوا: ما الذي يجب علينا أن نتوقف عنده، ونحن نشاهد الفيلم السينمائي؟

للسؤال مسوّغاته؛ فقد جرى الحديث دائمًا عن الشكل الفني، ومفرداته؛ حتى أن القارئ/ المشاهد قد أصيب بالتشوش، ووصل به الضيق من أمر الدراسات الفنية الشكلانية إلى عدم الاهتمام بها، وإلى عدِّ المتعة مقصده، المتعة، وكفى.

ولكن هل هذا صحيح؟ إن المشاهد ليس منفصلًا عن العالم، وهذا يعني -بالضرورة- أن متعته وشغفه بالسينما قد جرى تصنيع مفرداتهما الأولية ضمن أنساق عالمية،

مدروسةٍ ومحسوبة التفاصيل؛ فالممتع في الصين ممتع -بالضرورة- في كندا، وفي السينما، وعلى الرغم من أن الإنتاجات المحلية المتوجهة إلى المشاهد المحلي، في الهند أو نيجيريا، على سبيل المثال، تحفل بتفاصيل قد لا تعني سوى هذا المشاهد المحلي، إلا أنها -بطريقة أو بأخرى- مصنعة ليستطيع المشاهد في أي مكانٍ أن يشاهدها، ويفهمها، ويستمتع بها أيضًا.

المتعة -بحسب ما نرمي إليه- ليست تفصيلًا بيئيًا محليًا، إلا في تلك الطقوس الحياتية والدينية شديدة الخصوصية، وحتى هذه الطقوس تُصوَّر وتُنقل عبر الكاميرات؛ لتكون مادةً مختلفةً، ولكنها ممتعة لهواة الصنف.

إن الاتحاد بين الناس في شأن المتعة التي يبحثون عنها في الفيلم السينمائي لا يعني أن هؤلاء متفقون اتفاقًا تامًا؛ فمن أجل إرضاء المتعة لدى المشاهد في منطقة محددة، تعاني صراعات قومية أو وطنية، تُصنَّع السينما المكرسة؛ لإرضاء النزعات المتولدة من هذه الصراعات، ومن ثم؛ فإن المتعة الناتجة من إرضاء الذات القومية، تتقابل -أيضًا- مع متعة مشابهة لدى الطرف الآخر، تؤول إلى متعةٍ تتضاد مع متعة هذا الآخر، ومن ثم؛ فإن ما يبدو شديد الخصوصية يصبح -عبر المتقابلات النسقية- عامًا أيضًا.

ما يرضي المشاهد، في صناعة السينما، ليس أمرًا متروكًا للكيفية الذهنية، وإنما هو شأن بحثي محض؛ إذ ثمة مراكز أبحاث ومؤسسات تعتمد عليها الشركات المنتجة، بالقدر ذاته الذي تعتمد فيه على النقاد والقراء المختصين، وهنا؛ يستطيع أي باحث -عبر التدقيق في ما ينتج من بضائع سينمائية- أن يحدد الأنساق العامة التي تمور فيها الخيارات الإنتاجية؛ إذ إن العالم يتحد، ويتشابه أفراده مع بعضهم بعضًا، بمقدار ما تخترق سكينتهم الصراعات والاختلافات.

إن السينما التي تصنع التشابه والمتعة بأدواتها الفنية تضع الجميع على سكةٍ واحدة، ولكن ما يفرق بين هؤلاء -في الحقيقة- إنما هو الخطاب؛ فكل مشاهدٍ يقرأ تفاصيل الخطاب ويحللها من خلال مرجعياته، ومن ثم؛ فإن الموقف الذي يخرج به المتلقي، سيكون مبنيًا على الآليات التي صُنِع من خلالها الخطاب.

وهنا لا يمكن المشاهد أن يتوغل معنا في الدرس النظري الخاص بتشريح الخطاب؛ إذ إنه سيعتمد على قراءته الخاصة التي سيعدّها المقياس الحقيقي للفهم، وللتواصل مع

المنتج الفني، فإذا ما دققنا النظر في طبيعة المنتج، سنرى كيف أن الشركات المصنعة التي غالبًا ما تُتهم بالاستهتار بقيم الإنسان[4]، قد رتبت التفاصيل ترتيبًا يرضي هذا المتلقي، إنها تتوجه إليه قبل أن تفكر في الشريحة الصغيرة قليلة العدد من محللي الأفلام وصائدي الأفكار، ولكن هل تنجح في ما تذهب إليه دائمًا؟

تَتَبعُ السينما تتبعًا دؤوبًا، يساعدنا في إثبات النفي جوابًا عن السؤال؛ إذ ثمة خروج دائم عن السياق، خروجٌ مقصودٌ، وربما غير مقصود، ولكنه في الحصيلة ينتج سينما مختلفة، أو لنقل محاولات للخروج عن السياق المكرس، وهذا الخروج يعتمد على كونه مضادًا للسياق؛ من أجل أن يكون حراكه مستدامًا.

---

(4) يتحدث الناقد الروسي كاراغانوف في كتابه «الفن السينمائي وصراع الأفكار» عن دور الشركات فيقول: «إن تجار السينما الذين لا يخافون أن يحصلوا على الشهرة عن طريق الاستهتار بالفن، وباتباعهم طرق رخيصة، هؤلاء عادة ما يتباهون بكلمات مثل «ليس للنقود رائحة» وبرايهم أن المهم في العمل السينمائي هو الحصول على أكبر قدر من الربح وبأي وسيلة. ولكن الربح في مجال الفن مفهوم ليس فقط اقتصاديًا، وإنما له علاقة أيضًا بالسياسة والفكر. فالربح يعني هنا ليس فقط كمية النقود التي يحصل عليها رجل السينما من بيع فيلمه، وإنما أيضًا عدد القلوب التي ترك فيلم معين بصماته عليها، عدد الأرواح التي زرعت فيها بذور من نوع معين، بالطبع توجد علاقة بين الواقع الاجتماعي للفيلم ومستوى الفيلم الفني، الذي من الصعب حسابه حتى على الحاسبات الإلكترونية علمًا بأن الحاسبات تعرف كثيرًا.
راجع الفن السينمائي وصراع الأفكار، ان.كاراغانوف، ممدوح أبو الوي (مترجم)، ط1، (دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر، 1985)، ص4.

بوسترات[5] وتشابهات

نشر الفنان الفرنسي Christophe Courtois[6] قبل سنوات عدة ثلاث عشرة صورة، تحتوي كل واحدة منها عددًا كبيرًا من «بوسترات» متشابهة لأفلام سينمائية عُرضت خلال العقود السابقة.

إن تجميع «البوسترات» بهذه الطريقة بدا طريفًا ومسليًا، على الرغم من أن مسألة التشابه بينها قد تؤدي بالمشاهد إلى الظن بأن ثمة «شبهة» سرقة من نوعٍ ما، ولكن كثافة التشابهات ستعوّم السرقة؛ لتصبح القضية أشبه بسرقة جماعية مستحيلة الحدوث، وبدلًا من تفسير القضية من الزاوية «الجنائية»، كان لا بد من حلّ المسألة عبر آلية تحليليةٍ مختلفةٍ.

ومسألة التقابلات الذهنية والتوازيات لا يمكن للعقل أن ينجو منها، ما دامت البنى الذهنية التي يعيشها الإنسان، ويتجول في أنحائها، راسخةً ومتماسكةً، وطبقًا لوجود هذا الجذر التكويني في العقل، فإن التقابل بين الأفكار، والعناصر الفنية التي تعبر عنها، يصبح متكررًا ومتشابهًا بكثافة، لا يمكن أن ينجو منه حتى أفضل أولئك الذين يجتهدون في محاولة تنقية منتوجهم من ظلال الآخرين.

وبناء عليه، فإن السياق العفوي الذي أدى بفناني تصميم البوسترات إلى هذه التشابهات، لا يتحمل المسؤولية عن هذا الأمر؛ في ظل حقيقة تقول: إن ثمة أكثر من أربعة آلاف فيلم سينمائي تُنتَج في العالم كل عام، فلا أحد يستطيع مطالعة هذا الإنتاج كله؛ كي يستطيع مطالبة هؤلاء الفنانين تنقية عملهم من التشابه، ويحتاج الأمر إلى العودة إلى تاريخ عقدٍ ومئة عامٍ أخرى من صناعة الأفلام؛ كي يصبح المنتج معقمًا من أرواح الآخرين، فأي مهمة مستحيلةٍ هذه؟! وأي مطلبٍ قاتلٍ هذا؟!

---

(5) البوسترات، poster ملصقات إعلانية، توضع في أمكنة عامة، وعادة ما تكون بقياس 100-70 سنتيمتر.

(6) لمشاهدة هذه البوسترات ومشاهدة أعمال Christophe Courtois، يرجى زيارة مدونته: http://affich-eschristophecourtois.blogspot.com

ربما يقترح علينا أحدٌ ما رؤية معكوسةً للأمر، عبر النظر في الأفلام ذاتها، وتبين قضايا التشابهات فيها، فمشكلة البوسترات قد تبدو بسيطة أمام تشابهات الأفلام مع بعضها، وهذا الاقتراح حقيقي ومهم من الناحية العملية، ما دام ثمة بؤر إنتاجية عالمية تستنسخ الأفلام استنساخًا واعيًا بإعادة إنتاجها بمواصفات بيئية مختلفة، فالسينما الأميركية تعيد إنتاج كثير من الأفلام الأوروبية في نسخ أميركية خالصة، والسينما الهندية تفعل الأمر نفسه، وكذلك السينما اليابانية، وغيرها؛ ما يؤدي -في النهاية- إلى عدم معرفة حقيقة من يأخذ من الآخر، إلا في حال البحث النقدي المقارن، وهو ما يشبه البحث الجنائي في الواقع.

ونلاحظ أن ما كان عفويًا، ربما لدى مصممي البوسترات، بات فعلًا واعيًا لدى منتجي السينما، هذا من ناحية التفكير في الإنتاج السينمائي، بوصفه صناعة.

ولكن لنتمهل قليلًا، ولنفكر تفكيرًا أدق، ولنسأل أنفسنا نحن -مشاهدي السينما- كم قصة سينمائية شاهدناها، وانتابنا شعور بأن ملامح هذه القصة قد مرت بنا في فيلم سينمائي سابق، شاهدناه في وقتٍ مضى؟

ربما لا تكون القصة هي ذاتها، لكن ثمة أشياء متقاربة، تجعل المشاهد يشعر بأنه يعيد رؤية ما شاهده سابقًا، وقد لا يستطيع المرء أن يثبت التشابهات إثباتًا حرفيًا دقيقًا، ولكنه يستطيع -في النهاية- أن يعيد الأمر إلى أنساق متشابهة؛ ما يؤكد تلك المقولة العامة التي تقول بأن البشرية لم تنتج جديدًا على صعيد الحكايات، منذ أكثر من ثلاثة آلاف عام، فالموضوعات تتغير وتتبدل، بحسب التطورات التي تحدث عبر الأزمان، ولكن الحكايات التي تتحدث عن هذه الموضوعات تبقى رهينةً بنىً متشابهة، ولعل نظرة متعمقة إلى آليات التحليل السردية توضح دقة هذا الكلام، فالموضوعات التي يستمد منها كتاب الدراما موادهم تنحصر في ستة وثلاثين موضوعًا، كما يقول الكاتب المسرحي الإيطالي، كارلو جوتسي (من 1720 إلى 1806)[7]، وتذهب الأبحاث السيميائية بنا نحو تحديد عدد الأفعال الوظائفية في كل حكاية تحديدًا يوضح تشابهها، إضافةً إلى المفهوم الأرسطي العام الذي تستند إليه البنية الدرامية المتفق عليها بين الجميع.

---

(7) للاطلاع على قائمة المواقف الدرامية التي حددها كارلو غوتسي، يرجى مراجعة: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، (القاهرة: دار الشعب،1971).

وبعد ما سبق ذكره كله، يحق للمشاهدين والمتابعين أن يسألوا: كيف يمكن المبدعين أن ينجوا من الوقوع في فخاخ التشابهات؟ وربما نستطيع الإجابة بمحاولة إصلاح السؤال البسيط، لنقول: ما دامت الأنساق محددة؛ فهل يمكن أن يُحدث المبدع السينمائي اختراقه الخاص للنسق؟

الاختراق -هنا- لا يحطم النسق، وإنما يتجلى في الإضافة إليه، فلو تأمل مصممو البوسترات المصفوفات الصورية التي تحدثنا عنها آنفًا، لفكروا تفكيرًا أكيدًا في محاولة الإضافة إليها، ولكن، هل يستطيع أي شخص أن يضيف؟

الأمر مرهون بالقدرة الإبداعية، وبالتراكم المعرفي الفني، وهو -قبل أي شيء- مرهون بالحاجة إلى الإضافة. إن عالمًا متغيرًا يعمل وفق طاقةٍ تحوّليةٍ جبارة، يفرض على السينما أن تقدم الجديد؛ إذ إن سرعة تحول الفكرة الجديدة إلى قديمة، باتت أصعب من أن يحاط بها، وهكذا يجد المنتجون اللاهثون للربح أن الرهان على الفكرة الجديدة، مضمونًا وشكلًا، أجدى من إعادة إنتاج الكلاسيكيات المعروفة؛ حتى إن غدا المنتج السينمائي بلا خطابٍ يقوله.

ولكن مهلًا، هل يمسك المنتجون بعنق السينما، ويقودونها إلى حيث يشاؤون، أم إن ثمة من يخترق المسار، غير آبهٍ بما يريدون؟

مؤكد أن هناك من يفعل، فهناك تيار «السينما المستقلة» الذي ينتج خارج التيار، وهناك تجارب هائلة، يصنعها مغامرون أشداء، وهناك سينمات وطنية تحاول النأي بنفسها عن الصيغ التجارية في صناعة السينما، محاولة أن تكرس صوتها الخاص، وهناك -أيضًا- من يحاول -عبر جغرافيا وعرة- أن يصنع الجديد المختلف، من رحم الشركات المنتجة الكبرى.

هؤلاء المغامرون يقدمون رؤاهم عبر أنساق معروفةٍ، ولكن من خلال إضافات مختلفة، وربما جديدة.. فصورة العالم وتبيان تحولاته نسق أدبي وثقافي، ولكنه يصبح مخالفًا لدى كثير من السينمائيين، وكذلك صورة الإنسان، ورؤى الحروب، وكذلك التفكير في القيامة الكونية، أو نهاية العالم، والحب في زمن متحول ومتغير، تتحكم فيه الثورة الرقمية.

هذه الثيمات كلها، وغيرها، تحضر الآن على الشاشة الكبيرة، طارحة أسئلتها، بمفرداتٍ يدركها المشاهد، ويتلمس الاختلاف في صوغاتها، ولكن هل يستطيع أن يتقبلها ويستمتع بها؟ سؤال المتلقي مهم جدًا، وربما يحتاج إلى مساءلته خارج قواعد شباك التذاكر، وهذا ما تفعله المقاربات النقدية التي تحاول البحث في المكنون الثقافي للفيلم، وتبحث في الخلفيات المعرفية القابعة وراء وحداته السردية.

إنها مقاربة القراءة السينمائية التي تجمع بين أدوات المشاهد، وذهنية القارئ، ولعلها -قبل أي شيء- جولة في فضاءات حرة، غير مقيدة بالمنصوص عليه في محددات النقد السينمائي.

العالم وتحولاته

فيلم بابل

العالم، الحكاية، الصورة

يُعَدّ فيلم بابل (Babel)، للمخرج المكسيكي، (إليخاندرو جونثالث اناريتو Alejandro González Iñárritu)، واحدًا من أبرز التجارب السينمائية التي تبحث في صورة العالم، بوصفه واقع حال، وليس حالًا خيالية، وقد رأى فيه كثيرون أهم حدث سينمائي في عام 2006، وقد رُشِّح الفيلم لكثير من الجوائز في مهرجانات عدّة، وتوقع النقاد أن يحصل على أهم جوائز الأوسكار، بعد أن رُشح لسبعة منها، لكن النتيجة كانت صادمة؛ إذ لم ينل سوى جائزة واحدة، هي جائزة أفضل موسيقا تصويرية، وقد نالها مؤلف موسيقا الفيلم الأرجنتيني، (غوستافو سانتا أولايا Santaolalla Gustavo).

الحكاية

تدور أحداث فيلم بابل في أربعة أمكنة رئيسة، هي المغرب والولايات المتحدة الأميركية والمكسيك واليابان، وتتلخص تفاصيل هذه الحكاية الكبيرة، والمجزأة إلى أربعة محاور، في زيارة السائحين: ريتشارد وسوزان (براد بيت Brad Pitt، كيت بلانشيت Cate Blanchett)، المغرب، قصدا منها الخروج من أزمة شخصية؛ إذ تدور حكاية أخرى، هي حكاية الطفلين المغربيين: أحمد ويوسف (سيد الطرشاني، وبوبكر أيت القايد) اللذين ابتاع والدهما بندقية صيد من فلاح مغربي، حصل عليها من سائح ياباني، أتى إلى المغرب في رحلة صيد، وحين يجرّب الطفلان البندقية، تنشأ بينهما منافسة حول إصابة الأهداف، فيقدم الطفل الأصغر على التسديد صوب الحافلة السياحية التي تقل السائحين الأميركيين؛ فيصيب -من مسافة بعيدة- سوزان إصابة بالغة في رقبتها، وحين يكتشف ريتشارد إصابة زوجه، يحاول نقلها إلى أقرب مستشفى، وعندما يدرك استحالة ذلك، يحاول مترجم الفريق أنور (محمد أخزام) المساعدة، بنقل المصابة إلى قريته القريبة التي يوجد فيها طبيب شعبي، وهناك تنشأ علاقة سريعة وخاطفة بين الأميركيين، والمترجم والطبيب والمرأة التي

تستضيف المصابة، ويظن الجميع أن الحافلة تعرضت لهجوم إرهابي؛ ما يجعل القوى الأمنية تتعامل مع الأمر تعاملًا قاسيًا جدًا؛ لتبدأ عمليات البحث عن صاحب البندقية، الفلاح الذي ابتاع البندقية من السائح الياباني، وحين يعرف الضابط -بعد عنف غير مسوّغ ضد الفلاح- أنه قد باعها، يسعى للعثور على والد الطفلين اللذين يخبئان البندقية، وحين يخبران والدهما بما حدث، يحاول الهرب مع ولديه؛ تنشب بينهم والقوى الأمنية اشتباكات تؤدي إلى موت الطفل الأكبر.

وفي العودة إلى السائحين، تتعقد حكايتهما؛ إذ تغرق تفاصيلهما في تبعات احتمال الهجوم الإرهابي، فتتأخر عملية نقل المصابة إلى المستشفى، ويترك أفراد الوفد السياحي سوزان وريتشارد وحدهما في القرية.

وعلى الطرف الأيمن من هاتين الحكايتين، تبدأ حكاية الفتاة اليابانية شيكو (رينكو كيكوشي Rinko Kikuchi)، ابنة السائح الياباني (كوجي ياكوشو KÔji Yakusho)، مدير البنك الذي سبق أن انتحرت زوجته قبل أشهر معدودة، ويعاني مشكلة تواصل مع ابنته الصماء البكماء التي تعاني عزلة قاسية؛ لنفور الآخرين من التواصل معها؛ بسبب عاهتها، وتتصاعد مشكلتها بعد حادثة المغرب؛ فتحاول إقامة علاقة جنسية مع ضابط الشرطة الذي أتى ليسأل والدها عن حقيقة إهدائه البندقية إلى الفلاح المغربي، ويرفض الضابط رغباتها، وتنتهي الحكاية اليابانية عند قيام الأب بضم ابنته وكأنه يحاول أن يساعدها كي تتجاوز محنتها.

وعلى الطرف الأيسر من الحكاية المغربية حكاية أخرى، تدور حوادثها بين الولايات المتحدة والمكسيك، هي حكاية المربية المكسيكية، (إميليا أدريانا بارثا Adriana Barraza) التي تحتضن طفلي السائحين الأميركيين، وينجم عن تأخرهما مأزقها الذي يتمحور حول ضرورة عودتها إلى المكسيك؛ لحضور حفل زفاف ولدها، وحين لا تجد من يبقى عند الولدين، تغامر بأخذهما معها أخذًا غير قانوني إلى بلدها، وينقلها مع الطفلين ابن شقيقها المتهور، سانتياغو (جيل غارسيا برنال Adriana Barraza) الذي يتكفل بإعادتها إلى الولايات المتحدة، وفي العودة يتشاجر مع رجال الأمن على الحدود، فيهرب في اتجاه الداخل الأميركي، مطاردًا، وحين يتوغل في الصحراء، يُنزل المربية مع الطفلين في البرية، ويتركهم لمصيرهم المجهول، وحين تعثر الشرطة الأميركية على المربية يضيع الطفلان، وما إن يُعثر عليهما، حتى تقرر الشرطة ترحيل المربية؛ بحجة مخالفة القانون الأميركي.

صورة العالم

يُبنى الفيلم، من حيث تفاصيل السيناريو الذي كتبه السيناريست المتميز، (جييرمو آرياجا Guillermo Arriaga) الذي رافق إليخاندرو جونثالث انياريتو في أفلامه كلها، على عدد من الحكايات المتعالقة تعالقًا طرفيًا، قد تبدو لبعضهم أربع حكايات، وقد تبدو لبعض آخر ثلاث حكايات، لكننا إذا ما تجاهلنا الفضاء الحكائي السردي، هنا، قد نعثر على عشرات الحكايات التي يمثلها كل شخص فاعل في كل حكاية، فالقراءة السيميولوجية للأفعال تقودنا -في سيناريو فيلم بابل وحكاياته- إلى أن نقرأ في مسارات الشخصيات كثيرًا من الحكايات الصغيرة، وعليه؛ فإن الحكاية الأولى التي يمثلها مبنى الفيلم الكلي هي حكاية العالم الذي قال عنه توماس فريدمان: إنه مستوٍ، مخالفًا بذلك الجغرافيا الحقيقية الراسخة التي تتمركز فيها أفعال الشخصيات؛ هذه الحكاية تجعل العالم منبسطًا أمام الحدث الذي يربط بين قارات ثلاث، تتفرع تفرعًا متواليًا إلى أكثر من أربع حكايات رئيسة، هي على التوالي:

1 - حكاية الطفلين المغربيين.

2 - حكاية السائحين الأميركيين.

3 - حكاية السائح الياباني، وابنته الصماء البكماء.

4 - حكاية المربية المكسيكية مع طفلي السائحين الأميركيين.

وفي تضاعيف كل حكاية من هذه الحكايات الأربع نعثر نحن -المشاهدين- على عدد من الموتيفات القصصية الأصغر المرتبطة بالحكايات الرئيسة.

العالم -هنا- ليس سوى هذه الحكايات الأربع التي تتضاعف إلى حكايات أكثر عددًا، وإذا ما أخذنا في الحسبان التنوع اللغوي في الفيلم، بين ثلاث قارات، يمكننا عدّ جعبة الحكايات في الفيلم تنفجر؛ لتشكل اختلاطًا ذهنيًا ونفسيًا وفكريًا، غير قابل للحصر في مقولة مجردة واحدة، إنه التعدد، بوصفه العالم الذي يحوط بنا، وبالشخصيات -كلها- التي تحتشد بأفعالها في الفيلم.

صورة العالم فيلمًا

يتميز الاشتغال السينمائي للمخرج إليخاندرو جونثالث انياريتو عن غيره من المخرجين الذين دخلوا -بقوة- إلى المشهد السينمائي العالمي، مع قدوم الألفية الجديدة، بقدرته الخاصة على تحويل المسرود الحكائي إلى صورة طافحة بالحس الإنساني، على الرغم من سكونيتها ومحدوديتها، عبر أسلوب خلط الخطوط السردية ببعضها، بحيث يستطيع المشاهد أن يعثر على خطاب الفيلم، عبر تعالق خطوط السرد مع بعضها بعضًا، وليس عبر التركيز على خطٍ واحد من دون غيره، فالفيلم يبدأ من حكاية البندقية بين يدي الطفلين المغربيين، وتنتهي بإطلاق النار على الحافلة، وإصابة السائحة الأميركية، ولكنه يبدأ الحكاية الأميركية المكسيكية من نهاية الحكاية الأولى، إذ يتصل السائح الأميركي بالمربية؛ كي يطمئن إلى أولاده، بينما تبدأ الحكاية اليابانية من نقطةٍ ضائعة زمنيًا، في اليوم ذاته الذي تجري فيه حوادث الحكاية في المغرب، وهذا الخلط بين المسارات، والتقطيع المونتاجي غير المبني على فكرة توازي الحوادث، يقرب من الأزمنة والأمكنة، في ما بينها؛ ليصبح ما يحدث في المكسيك تتمة لما يحدث في المغرب، أو في اليابان، والعكس بالعكس، ومن ثم؛ يجعل من الأشخاص الفاعلين في أمكنة متباعدة جغرافيًا متشابهين ومتماثلين، بتشابه متغيرات حياتهم مختلفة المعطيات، فالفيلم لا يحصر همه في مطابقة الحكايات؛ للخروج بالأمثولة واضحةً ومنتقاةً للمشاهد، وإنما يجعلنا نخرج بأمثولات مختلفة، بحسب اختلاف كل حكاية عن غيرها، ويوحدنا في أننا نعيش في العالم نفسه الذي يحتوي هذا الجمع كله، من الأشخاص والحكايات، إنه، وعلى نقيض ما يحتويه سطحه الأول، يؤكد الاختلاف، تبعًا للتعدد الإنساني، وليس تبعًا للاختلاف الجغرافي، فالسائح الياباني يعيش في مناخ مختلف عن الفلاح المغربي، ولكنه يعيش انكساره الذاتي؛ بسبب أوضاع حياته التي دفعت بزوجه إلى الانتحار، وتدفع الأوضاع النفسية المشابهة بابنته إلى أن تطلب الجنس، بوصفه سبيلًا إلى التكافؤ الوجودي مع المحيط.

هذا الانكسار هو ذاته الذي يحكم علاقة المربية المكسيكية مع محيطها الأميركي والمكسيكي، إذ لا يمكّنها وجودها مع الأطفال أن تعيش حياتها عيشًا سويًا؛ كي تذهب إلى عرس ابنها، فتضطر إلى أن تذهب برفقة ابن شقيقها الذي يورطها -في طريق العودة- مع سلطة القانون الأميركي التي تتشدد معها؛ لأنها مكسيكية، وترحّلها السلطات من البلاد.

هذا الانكسار هو ما يرتسم على وجه الراعي المغربي الذي تنفجر أمامه مشكلة ولديه اللذين استخدما البندقية استخدامًا سيئًا، وأطلقا النار على الحافلة، وأطلق ابنه وابنته النار عليه نفسيًا؛ للممارسات الشاذة التي تجمعهما، كالتلصص والعادة السرية، وغيرهما.

وبينما يعيش السائحان الأميركيان حال انكسار شديد، تجعلهما يذهبان إلى السياحة في بلد مختلف، يظهر الانكسار عبر تململ الزوجة من كل شيء يحوط بها.

إذن؛ نحن -هنا- أمام أشخاص متوحدين عبر الخيبة، ولكنهم يعانون مفاجآت الواقع التي تجعلهم أشبه بالحيوانات الراكضة التي تبحث عن النجاة من مصير محتوم.

أليست هذه صورة حقيقية للعالم المعاصر الذي تتباعد فيه المساحات جغرافيًا، وتتقارب -في الوقت ذاته- ؛ لتشكل حبلًا يمسك بأعناق سكانه جميعًا، عبر المصير المشترك على هذه الأرض «المستوية تمامًا».؟

يجيب إليخاندرو جونثالث انياريتو، في أحد لقاءاته الصحافية، عن سؤال يدور حول ظاهرة تتكرر في أفلامه، عن إحساس الناس بالانفصال عن أوطانهم، فيقول: هم ليسوا -بالضرورة- منفصلين عن أوطانهم، بقدر ما هم منفصلين عن أنفسهم، النقطة المهمة التي يسجلها «بابل» في رأيي أنه ليس عليك -بالضرورة- أن تكون في صحراء المغرب، أو في الصحراء المكسيكية، لتشعر بالوحدة، من الممكن أن تمتلك الشعور نفسه عندما تعيش في شقة وسط مدينة تعج بالسكان، مثل طوكيو، لا يجب عليك أن تكون خارج بلدك، أو أن تكون مع أناس مجهولين، أو في إقليم أجنبي بلغات أخرى؛ لكي تشعر بالعزلة.

العالم، الحكاية، بابل

تعددت عوامل ربط عنوان الفيلم بوقائعه وأمثولته، لا، بل عن كثيرين ممن قرؤوا الفيلم استندوا إلى العنصر الحكائي المستمد من الموروث الديني، ويوردون؛ للاستدلال على الفكرة، ما ذكره الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتاب «العين»: «إنّ اللّه -عزّ وجلّ- لما أراد أن يُخالِفَ بين أَلْسِنة بني آدمَ، بعث ريحًا، فحشرتهم من كلِّ أُفُق إلى بابل، فبلبل اللّه بها ألسنتهم، ثمّ فرَّقتهم تلك الرِّيحُ في البلاد».

وعلى الرغم من أن معرفة المَخرج بالثقافة الإسلامية قد تبدو ممكنة، عبر الاتصال التاريخي بين ثقافة اللغة العربية واللغة الإسبانية، ولا سيما أنه قد استخدم شيئًا منها في فيلمه القصير الأول الذي عالج فيه قضية الإرهاب، بالاستناد إلى حوادث 11/ 9، ولكن توغله الدقيق في الموروث الديني للمنطقة العربية قد يبدو مستبعدًا، ولا سيما أنه -في فيلميه الروائيين السابقين- لم يقارب البعد الثقافي لأي إثنية أو عرق بشري مقاربة خاصة، بل إن جل عمله كان ينصب على الأثر النفسي للشخصيات التي تتعرض لحوادث تعترض سياق حياتها، تؤدي بها إلى أن تتحول في مساراتها؛ ففي فيلم (الحب كلب Amores perros) الذي أُنتج عام 2000، هناك حادثة صدام سيارتين، وفي فيلم (21 غرام، 21 Grams) الذي قدمه عام 2003، حادثة سير -أيضًا- تقتل رجلًا مع طفلتيه. غير أننا نستطيع الربط والاستدلال على علاقة هذا المخرج المكسيكي بالثقافة الشرقية، عبر أسطورة الأدب الأميركي اللاتيني، (خورخي لويس بورخيس، Jorge Luis Borges) الذي جعل -في أكثر من مناسبة أو نص- من بابل مادةً حكائيةً خصبة؛ للتدليل على علاقة سرية، تجعل من سكان الأرض خاضعين للأنساق النفسية والخيالية ذاتها، فهو «شاعر كل المدن» كما وصفه القراء والنقاد، على حد سواء، وهو كوسموبوليتي (كوني)، يقول عن نفسه: «أسعى إلى أن تكون لي أوطان في أنحاء كثيرة من العالم.».

لقد جعل بورخيس العالم أشبه بصندوق صغير، يستطيع الإنسان أن يمد يده فيه؛ ليخرج بكل ما يمتحه خياله، وبقدر صغر هذا الصندوق، بقدر ما يمكنه أن ينتج أشياء غير متوقعة، فإذا ما كانت صورة العالم قد صيغت -تاريخيًا- وفقًا لاتساعه وسشاعته، فإن الصوغ البورخيسي لصورة العالم تصغّره، وتجعله خاضعًا للذات الإنسانية أكثر من خضوعه للمنطق الفيزيائي القسري؛ فمكتبة بابل هي صورة العالم، بكل ما يمكن للكتب أن تلمه، وكل كتاب في هذه المكتبة إنسان وذاكرة.

إذن؛ في رؤيتنا لبابل فيلمًا، وفي رؤيتنا لها إرثًا أدبيًا، نعثر على المقومات الأساسية التي تجعل من فكرة أدبية مقدمة لرؤية سينمائية واقعية، مبنية على التعدد، وعلى التجاور بين العناصر المختلفة ظاهريًا، والمؤتلفة باطنيًا.

المغامرة الإبداعية

جوهر الفعل الإبداعي لدى إليخاندرو جونثالث انياريتو، ولا سيما في فيلمه السابق (21 غرام) -وهو ما سنوضحه في توسع بعد قليل- يقوم على البحث في حركية الكاميرا، باتجاه الوصول إلى معادل بصري يقارب التشتت النفسي والتبعثر الداخلي لإبطاله، أما في هذا الفيلم، فإن حركية الكاميرا تبدو أميل إلى الحرفية من نظيرتها في الفيلم السابق، ولكنها في الوقت ذاته أكثر ذهابًا في اتجاه العمق النفسي، في تلويناته المختلفة، أي إن السعي صوب المعادل البصري السابق لم يعد همًا لدى المخرج، بل إنه يذهب في اتجاه ترك الكاميرا تتبع المعمل الذاتي للشخصيات، وتتبع حراكهم الواقعي، من دون أن يكون التدخل في القطع المونتاجي قسريًا أو متصنعًا، وقد يبدو هذا الأسلوب في تجربة فيلم بابل «كلاسيكية»، مقارنة بتجربة فيلم (21 غرام)، ولكنها -في ضوء قراءتنا السابقة للمبنى الحكائي للفيلم- تبدو لاصقة بالخطاب الذي يطرحه منتجوه، ولعلها لو اتجهت إلى (21 غرام) ذاتها، لبدت متصنعة وغير منطقية، وربما نستطيع القول إن المخرج -هنا- يجعل من حركة الكاميرا التقليدية أمرًا غير مجاني، بمعنى أنه يميل إلى أن يكون مهمومًا بفكرته، وليس بالتجريب، على الرغم من أن لعبته في مقاربة الحكايات الأربع تنطوي على بعد تجريبي لا يستهان به.

إن أناريتو يضيف في فيلم بابل صورة مختلفة إلى صوره السابقة، تحوي مقومات أساسية تجمع عناصر شتى؛ لتصنع فعلًا إبداعيًا، إنه يستخدم الفكرة والسرد؛ ليصنع منهما سائلًا فوسفوريًا يعتنقه أبطال فيلمه، وعبر تعدد مناخاتهم؛ لتخلق من هذه العلاقة مساحات مضاءة، تقف الكاميرا فيها موقف الراصد والمتابع، وبتباين مع تجاربه السابقة التي كانت الكاميرا فيها أشبه بشخصية غير معلنة، تشارك الممثلين أفعالهم.

صورة العربي

ولكن هل أساء مخرج فيلم بابل إلى العرب في رؤيته ذات الطابع الواقعي لأحد مناخاتهم، هو واقع الريف المغربي (منطقة تنزارين)؟

كثيرون من الذين قرؤوا الفيلم وقت ظهوره، أو في وقت متأخر، رأوا فيه سخرية قاسية من صورة العربي، ولا سيما في القسوة الشديدة التي تميز عالم الحكاية المغربية، وفي التخلف الظاهر الذي تتصف به تفاصيلها (القرية)، وقد أكد هؤلاء وجهة نظرهم في أن الفيلم يقدم العربي متلصصًا وشاذًا (الطفل المغربي يحاول رؤية أخته عارية)، ولكن هؤلاء، وهم يبحثون في منطق الصورة المبتسرة، يعثرون على السائد، ولا يرون ما يحاول المخرج أن يقوله في مقارنته غير المعلنة بين العوالم كلها، ويمكن أن نرى بعضها عبر المواقف الآتية:

1. صورة العربي -هنا- صورة جزئية، تتصل بواقع الحدث، وهي ليست صورة كلية، بمعنى أن تحميل الجزء صورة الكل، هو نوع من القراءة التي تلوي عنق الواقع؛ ليلائم فكرةً ناجزة.

2. يتصل الفعل الذي تقوم عليه الحكاية: إطلاق النار من الطفلين المغربيين، وإصابتهما للسائحة الأميركية، بنوع من الممارسة الطفلية غير المبنية على أفكار جاهزة، وبناء على هذا، فإن اتهام المخرج بأنه يذهب إلى أن العربي إرهابي، يصبح تقويلًا قسريًا غير منطقي.

3. يقدم المخرج -من خلال تعامل الدليل أو المترجم المغربي- صورة بالغة الاحترام للنخوة العربية التي تحاول إنقاذ المرأة، بالوسائل الممكنة، ويبرز -في المقابل- أن الفريق السياحي -كله- ينصرف عن السائحين الأميركيين؛ هاربًا، من دون أن يفكر في مصيرهما. وتبدو الصورة العربية في أفضل ملامحها حين يرفض المترجم أن يتقاضى نقودًا مقابل ما فعله للمرأة الأميركية المصابة.

وعلى الرغم من ما قيل كله في حق الفيلم، من أنه يسيء إلى أصول أبطاله، إلا أننا -حين نقرؤه بهذا الشكل أو ذاك- ننسى أننا نشاهد عملًا فنيًا محضًا، وليس وثيقة حياتية، وهو -في النتيجة- غير مطالب بأن يرضينا، أو يرضي ذواتنا القومية، ولكنه بقدر ما يخلص لبنيته الفنية، يكون مخلصًا للواقع الذي يأمل أن يحركه ويغيره.

فيلم «21 غرام»، فيلم بلغة مضادة

وبالعودة إلى البنية الفنية لعمل مخرج فيلم (بابل)، نجد أن عمله -هذا- لم يكن خارج سياق تفكيره في النحو السينمائي، ففيلمه السابق (21 غرام) الذي أنتج عام 2003، لا ينتمي إلى سياق طبيعي في عملية المشاهدة التقليدية، ولا سيما تلك التي يمكن للمشاهد أن يبلغ فيها درجة عالية من الاسترخاء؛ فهذا الفيلم متعب لمن يبحثون، في أروقة الأفلام التي يشاهدونها، عن الراحة والمتعة السهلة التي تنبعث من سردٍ تقليدي للحدث، ومن مونتاج معتاد، يمفصل الحكاية بسهولة في ذهن اعتاد الكسل في المشاهدة.

إنه فيلم مضاد للبنية التقليدية في بناء الحدث الدرامي، وهو يدفع بقوة هذه البنية صوب احتلال مساحة التلقي، في أغلب ما يخرج به المشاهد من الفيلم، وبينما تبقى الحكاية في الذهن من حيث مقولاتها الأخلاقية؛ يصبح من الضروري جدًا إيجاد الصلات بين بنية الفيلم، وطبيعة الحكاية ودلالاتها.

الحكاية

تتمحور الحكاية في (21 غرام) على ثلاث شخصيات، تتشابك مصائرها عبر حدث رئيس، هو أن جاك (بينيشيو ديل تورو Benicio Del Toro) قد صدم مايكل (داني هوستون، Danny Huston) الذي يسير في الشارع، برفقة طفلتيه، وبينما لا ينجو أحد من الحادث، ينال بول (شون بن، Sean Penn) فرصة جديدة للحياة؛ إذ ينقل إليه قلب الرجل القتيل، بينما تنهار حياة الأرملة كريستينا) ناومي واتس، Naomi Watts)؛ لتعود إلى حال الإدمان التي كانت قد تخلصت منها بمساعدة زوجها الراحل.

وبينما تتغير تفاصيل بول اليومية، وتصبح حياته أكثر حراكًا؛ ما يهدد تفاصيل حياته الزوجية، تصبح حياة جاك جهنمية بطرحه للأسئلة العميقة عن السبب الذي جعله يصدم الرجل وابنتيه؛ لتقوده الأسئلة إلى إعادة النظر في مسألة الإيمان.

يحاول بول أن يعثر على معلومات عن الشخص الذي كان موته سببًا في حياته الجديدة، وينجح في ذلك؛ ليتقرب من كريستينا التي تصدمها حقيقة أن بول يحمل قلب زوجها الراحل، مايكل؛ فتتولد لديها الرغبة في قتل الرجل الذي أفسد عليها حياتها، ويساعدها بول في العثور على جاك الذي أمسى هدفًا للانتقام بعد أن أخلي سبيله من السجن، وحين يفشل بول في فعل القتل؛ لسبب كامن في طبيعته الشخصية، يعود جاك إليهما طواعية كي يقتلاه، فيتعارك بول وجاك، ويصاب بول برصاصة تؤدي -بعدئذ- إلى موته، تاركًا وراءه جنينًا في رحم كريستينا التي تعود إلى حياتها، وكذلك جاك الذي تعيده صدمة الحدث إلى حياته الأسرية الطبيعية.

هذه الحكاية غير التقليدية، من حيث بنى شخصياتها، وكوامنهم، وجدت مترادفاتها الفنية في اللغة السينمائية الخاصة التي اتخذها المخرج إليخاندرو جونثالث انياريتو، فمنذ البداية يرى المتلقي تفاصيلَ غير تراتبية من تفاصيل حياة كل فرد من هؤلاء، إلى الدرجة التي تجعل من الحكاية عملًا غير متوفر بمقوماتها التقليدية، فبول الذي نراه في لحظة حب مع كريستينا في بداية الفيلم، يذهب به السرد الفيلمي -بعد لحظات- إلى أن يكون ممددًا في المستشفى بانتظار الموت بقلب مريض، ويعود بعد ذلك إلى حاله الطبيعية، ونراه بُعيد لحظات منقولًا إلى المستشفى، وهو مصاب.

وكذلك تتوزع تفاصيل حياة كريستينا بين أزمنة عدّة، بحيث يبقى الذهن مشدودًا ومتابعًا لهذه التفاصيل كلها، وفي مجريات حياة جاك تعود بنا الكاميرا إلى ماضيه الحافل بالإجرام، وإليه، وهو في الكنيسة؛ محاولًا الثواب والعودة إلى عالم الرشد.

البنية والسرد

هذه البعثرة المصنوعة لعوالم الشخصيات التي قد تبدو موغلةً في «لا تقليديتها»، جعل منها المخرج -في تركيبه المونتاجي لتفاصيل الحوادث- عملًا متكاملًا، ولا سيما أن الفيلم مبني -برمته- على نقض اللحظة السردية بمضادها، أي: البحث في السرد اللا تتابعي، بمعنى أن المثبت والقائم في المشهد يتنافر مع ما يليه، ومن تكاثف هذه التنافرات يجد المشاهد نفسه أسيرًا للعبة تتحكم في حياة الشخصيات ذاتها التي تدخل واقعها وتندمج

فيه؛ ليأتي ما يعيد بناء الواقع بناء مختلفًا ومضادًا.

ومن خلال النظر والتدقيق في بنية كل شخصية، تتوارد الأسئلة التي تحيق بكل منها، فبول يتساءل عن معنى حياته وقيمتها، وهو يعيش بقلب غيره، وكذلك جاك الذي يريد الخلاص من عالم الإجرام بالهداية؛ ليجد أن مصيره لا يتعلق بقراره بالعودة إلى عالم الدين، وكذلك كريستينا التي فقدت كل شيء في لحظة غير محسوبة.

هذه الأسئلة القلقة، والمنفرة، تؤثر في المشاهد الذي تتعبه حال القلق التي تصبح صفة أساسية للغة الكاميرا في الفيلم، ولعل البلاغة التي تحفل بها أسئلة الكينونة، تتخذ شكلًا مقاربًا في لغة الصورة، حين نرى الشخصيات غارقةً في لحظات تأملها القاسي في مصائرها، وبما يجعلنا نعثر -في سياق التوتر- على مسالك تدفعنا إلى التعاطف معها، وإن كنا لا نستقيم على مبناها الأخلاقي كليًا، ولعل ما يحصل في سياق تلقينا ملامح هذه الشخصيات، من نفور وتعاطف -في الوقت ذاته- هو جزء من اللعبة التي تصنعها لغة الفيلم ذاتها.

الممثلون

يطالعنا شون بن في دوره -هنا- بشخصية مختلفة اختلافًا تامًا عن دوره الذي ظهر به في العام ذاته (2003)، أي: في فيلم «نهر غامض، Mystic River» الذي نال عليه جائزة أوسكار أحسن ممثل؛ إذ نلمس التماسك في شخصيته -تلك- التي دفع عبرها بكوامنٍ، يبدو أنه تعايش معها حياتيًا، وأوجد لها صنوًا واقعيًا.

بينما نراه في شخصية بول في هذا الفيلم يمارس اللعب مع الشخصية، فهو يدخل معها، وإليها، ثم يخرج منها إلى ما يخالف صورتها السابقة، ولعلنا نجزم -في سياق تحليلنا لمنجزه التمثيلي- بأن دوره -هنا- يكاد أن يكون أكثر أهميةً من دوره في الفيلم الذي دخل سباق الأوسكار.

وفي النسق ذاته، تبدو نايومي واتس في دور كريستينا التي تقدمها في لحظة تألق حقيقي قلما يقدَّم لمثلة، ولعل بينيشيو ديل تورو الذي أدى دور جاك مثال بارع لمفهوم الممثل الباحث الذي يكرس المعرفة في سبيل بناء الشخصية؛ فدوره المبني على فكرة ذهنية تقارع الواقع المادي ينطوي على كثير من الحيثيات الموغلة في قسوتها، وهنا نجد في ما قدمه من بحث حال من الرقي الخالص في طرائق التعامل مع الشخصية.

الأفلام المضادة

إن هذا الفيلم -كما أسلفنا- حقيقي في طرحه موضوعة الاختلاف في اللغة السينمائية، وهو خاص وبالغ في خصوصيته؛ إذ يقدم مشهدًا إنسانيًا دفاقًا في مواجهة واقعٍ بارد وقاتل.

ولربما كمنت -هنا- واحدة من أهم ميزاته؛ فعبر حرارة اللغة السينمائية يصل إلينا جليد الحياة التي يعيشها الممثلون، ولعلنا ننتصر معهم، ولهم، في كثير من لحظات هزائمهم.

فيلم «ضائع في الترجمة»

العاطفة ذاتها بأحرف من عالم آخر

يضع فيلم (ضائع في الترجمة، Lost in Translation)، لمخرجته صوفيا كوبولا Sofia Coppola، الذي أُنتج عام 2003، مُشاهده أمام تساؤل عميق، يتمحور حول دلالات العنوان منذ البداية، ما دامت عوالمه -كلها- تنحو صوب الغرائبية التي تنبع من عوالم اليابان ومفرداتها الحضارية؛ إذ تدور حوادث الفيلم الذي تتألف وحداته السردية المشهدية من حكاية بسيطة، تكررت في أمد الأزمنة في السينما العالمية، فمن لقاء اثنين يعيشان حال اغتراب، في مستويات عدة، تولد الحكاية، ومنها تتوالد التفاصيل بدورها؛ لتشكل ألق الحدث البسيط الذي يدفع -على الرغم من بساطته- بمجمل الأسئلة إلى الواجهة.

ولكن هذه الثيمة؛ في حال نُقِلت من الفضاء الواحد المتفق عليه، أو لنقل الوعاء الذي يعمل وفق اللغة ذاتها إلى فضاء آخر مختلف، تسير فيه الحياة ودلالاتها بلغة مختلفة، فإن شيئًا ما سيتبدل فيها، لا، بل إن ترقب تفاصيلها المعتادة سيكون أشد وهجًا لدى المشاهد الذي تعمل ذهنيته -في وقت المشاهدة- لمقاربة التجربة الشخصية، ومقاربتها مع ما يشاهده؛ ليكون سؤال العاطفة سؤالًا حضاريًا، يتصل بصورة العالم في تحولاته الراهنة؛ إذ تتشتت الأزمنة والسرد، وهوامش الأمة الحديثة، ويعنون هومي بابًا في كتابه «موقع الثقافة»، وينقل فكرةً مهمةً نرى أنها تتصل بما يحدث في هذا الفيلم؛ إذ يقول: «لقد عزل الراوي نفسه. مسقط رأس الرواية هو الفرد المنعزل الذي لم يعد قادرًا على التعبير عن نفسه بضرب أمثلة عن أهم انشغالاته، ولا يستشار، ولا يستطيع أن يستشير الآخرين. أن تكتب رواية يعني أن تحمل ما هو متباين وغير متكافئ، وتمضي به إلى الأقاصي في تمثيل الحياة البشرية؛ ففي خضم امتلاء الحياة -عبر تمثيل هذا الامتلاء- تقدم الرواية دليلًا على ارتباك شديد في العيش.»[8].

---

(8) هومي بابا، موقع الثقافة، ثائر ديب (مترجم)، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، د.ت)، ص 294.

وكما في الرواية المكتوبة، تتلاقى إشارات الرواية السينمائية مع القول السابق؛ لتحل فوضى الارتباك، حين تلتقي شارلوت (سكارليت يوهانسون،Scarlett Johansson)، الشابة المتزوجة حديثًا ببوب هاريس (بيل موراي، Bill Murray)، الممثل الأميركي القادم إلى طوكيو؛ من أجل تصوير إعلانات للويسكي، وفي غمرة حال من الصدمة التي تشكلها عوالم المجتمع الياباني لكل منهما، تتحول العلاقة البسيطة بينهما إلى شيء عميق، وغير مفهوم، وغير واضح، من دون أن تنحو تفاصيله إلى أي منحًى جنسي.

ولكن بكثير من الأبعاد التي تعزز سؤال الفرد عن الواقع الذي يضعه أمام مستويين يحكمان علاقته الشخصية بالآخرين، وهما -هنا- الآخر، الزوج، والعالم الآخر الغريب عن الذات، وهو -هنا- اليابان؛ فشارلوت القادمة -مع زوجها المصور الفوتوغرافي- إلى طوكيو، تعيش الاغتراب المركب أمام زوج تعيد اكتشافه من جديد، فتراه غريبًا عنها، ضمن عالم غريب أيضًا، ولكنه قابل للفهم، هو عالم اليابان.

وكذلك يعيش طرف العلاقة الآخر، بوب هاريس، غربته المركبة مع زوجته التي تلاحقه بالتفاصيل الروتينية، ومع عوالم اليابان التي قدم إليها؛ من أجل تصوير إعلانات تجارية، وهو الممثل الذي يعيش أزمة منتصف العمر، كما عبر عن ذاته في السياق.

وفي فضاء شبه منجز سلفًا لدى المشاهد الذي يرى الشخصيتين في الفضاء الياباني المدهش، والمستفز؛ من حيث تعدده واتساعه، يتقابل كل من شارلوت وبوب؛ ليدخلا في حال من التواطؤ على وجودهما في المكان ذاته، وبرغبة واضحة بينهما في تخطي كل العثرات التي يمكن أن تعطل لقاءهما، وبما يخفف من وطأة المسافة الشعورية والحسية التي يعيشها كل منهما مع عوالمه، هذه المقابلة الحدثية في بناء السرد تدفع بالحراك لدى كل من الشخصيتين دفعًا تقابليًا أيضًا؛ فمنذ البداية يتولد لدى المشاهد مفهوم البؤرة التي تتعلق بها حركية كل منهما، ولعل أغلب السعي والترقب الذي يكتنف المشاهدة يكمن في محاولة الإحاطة بتلك اللحظة التي سوف تصبح فيها العلاقة بين شارلوت وبوب هاريس أمرًا مقضيًا، غير أن لعبة الفيلم -كله- تتجلى في إفلات السرد من هذه البؤرة، والانشغال بالصدمة الحضارية التي يعيشها كل من يقترب من عوالم القارة اليابانية.

ففي البداية يعثر بوب هاريس على تلك المسافة اللغوية الفارقة بين كثرة الكلمات الدالة على المعنى الموجز لدى اليابانيين، وبين قلتها في عالم المعاني العاطفية الطافحة،

وتأثير هذا في مستوى العلاقة بين اثنين تتورم فيهما الغربة؛ حتى باتت اغترابًا قاتلًا، وعبر هذا يمكننا تلمس المستوى الدلالي الأعمق مما يحاول الفيلم طرحه، بوصفه جديدًا في العوالم المتشابهة لثيمة، كهذه؛ فسؤال العنوان الذي تحدثنا عنه منذ البداية يتفرق بين معنيين يقولهما كل من شارلوت وبوب، كل على طريقته، ولكن المعنى الذي يجب تحققه تحققًا متوقعًا يضيع -حقًا- في الترجمة بينهما، ما دامت لغة البشر خاضعة لسوء الفهم، ولتعدد الدلالات.

واللغة -هنا- لا تأخذ مساحة الحيز اللفظي، فحسب، وإنما تتسع لتشكل المشهدية المقترحة بين عالمين، فمن عالم الشخصيات الذاتي المشبع بالفقر، إلى الغزارة العلاماتية التي يقدمها عالم اليابان (إمبراطورية العلامات، بحسب رولان بارت)، تحصل المفارقة -هنا- ما دامت الكاميرا التي تقترحها صوفيا كوبولا تُترك أسيرةً للفوضى العميقة التي تقاد عبر حراك الشخصيتين، ولا يجري التحكم بمسرد دلالاتها، إلا حين تغدو حركة هذه الشخصيات غارقةً في الرغبة وعوالمها.

وفي المقابل؛ لكل ما يحدث لدى المشاهد من ترقب، ومتابعة للحدث، عبر الفوضى سالفة الذكر، يطفح الفيلم برومانسية هادئة تقابل الصخب الخارجي، ويعج بوقفات من النوع الذي يستدعي التوقف عند المشهدية فيه؛ فهو يسرب الفكرة إلى المشاهد عبر تعزيز الحدث باللقطات العامة التي توضح المسافة بين الشخصيتين في السياق العام للحدث، ولعل نفور هذه اللقطات من فوضى الكاميرا يكرس هذه الرغبة الداخلية بالهدوء، وتحاول كاتبة الفيلم ومخرجته أن تضعنا في إساره، وقد بدا لافتًا -حقًا- مشهد شارلوت وبوب في السرير، حين تأخذ حركة الإطار (الكادر) في الرسوخ في المبنى الكلاسيكي للحوار المصور بين الشخصيتين، وفي المحاولة الظاهرة لتكريس الفكرة، عبر اللقطة الإسقاطية التي رسمت الحدود بين الشخصيتين المتمددتين، بمشهديةٍ آسرة لا تدفع بالدلالات الجنسية، وتكتفي بالترقب الذي يقود إلى فهم جديد، وخاص، لمفهوم العلاقة بين الذوات المتقاربة.

في أي اتجاه تحاول صوفيا كوبولا أن تسير بخطابها؟

هل هو في محاولة البحث عن الزوايا الإنسانية التي يهملها فينا بحثنا عن الحياتي واليومي في الفضاءات الكونية (الكوزموبوليتية) الراهنة التي تطغى -بشدة- على كل عميق وصريح في مستوى المشاعر والأحاسيس.؟

أم هو في محاولة مقاربة مفهوم الاغتراب مقاربة شبه ميكانيكية تقابلية، قد يتسم هذا المفهوم بالسذاجة حين ننظر إليه تكرارًا غير نهائي في عوالم الغرب المتسع، وشديد الصلف، في الأطوار المتقدمة للعولمة.؟

لربما تبدو الإجابة عن هذا السؤال كامنة بين هذين المنحيين؛ فحين نعيد قراءة المسارات الشخصية التي رُسمت من خلالها حركة الشخصيتين المحوريتين، نلمس أن ما يراد طرحه ليس منفلتًا من الجملة الكبيرة التي يقولها خطاب صوفيا كوبولا الذي يقول إن المهمل -على الصعيد الشخصي- يحتاج إلى فضاءات تؤهّبه؛ كي يُبعث أسئلةً عميقة تحتاج إلى أجوبة وحسم.

ولكن ما يجعل محاولة الإجابة منفلتة من السذاجة يكمن في أن الحدث في حيز الحكاية لا يكتمل، ولا ينتهي إلى خاتمة كلاسيكية تقليدية ومعتادة؛ فشارلوت وبوب يذهبان كل في اتجاه، ويتركان المشاهد أمام السؤال العميق الذي يتقاطع مع أي ذاتٍ تعيش في اغترابها الشخصي. ولربما يحوز هذا الفيلم على أهميته، من خلال هذه الزاوية التي تمرر كثيرًا من التأويلات الدالة على تعدد القراءة للفيلم، تبعًا لكون ثيمته وموضوعه يقاربان أمرًا بشريًا محضًا، ومشبعًا بإنسانيته.

* حصل الفيلم على جائزة أوسكار لأحسن سيناريو، نالتها مخرجته صوفيا كوبولا عام 2004.

العالم وحروبه المقدسة

حروب الو اقع وحروب الأفلام

إذا قرر أحد ما أن يحصي عدد الأفلام التي تقدم موضوعات حربية وعسكرية، بما فيها الموضوعات التي تقدم دفاع بعض سكان الأرض عن الكوكب، نيابة عن الآخرين ضد الغزاة الفضائيين التي أُنتجت وعُرضت خلال السنوات الأخيرة، فإن العدد الذي سنخرج به من هذا الإحصاء سيكون مذهلًا، قياسًا إلى نسب الأفلام التي تقدم موضوعات مختلفة.

وضمن هذا السياق نشر ركن المعرفة في موقع «الجزيرة نت»، في وقتٍ ما، عرضًا وتحليلًا موجزًا لعدد من الأفلام الأميركية التي تناولت موضوع حرب العراق، وتأثير هذه الحرب -تبعًا للأولويات- في المجتمعين: الأميركي والعراقي.

وقد خلص التقرير إلى عدد من النتائج، ركزت على أنَّ هوليوود، وبتأثير قربها من الجناح الديمقراطي من النظام الأميركي، قد اتخذت من حرب العراق مساحةً؛ لتصفية الحساب بينها وبين إدارة الرئيس بوش الجمهورية. وقد أشار البحث إلى أنَّ الأفلام -معظمها- التي أنتجتها الشركات عن الحرب قد خسرت في شباك التذاكر، وطُرح السؤال عن مدى تأثير هذه الأفلام الخاسرة في المشاهد الأميركي، ومدى قدرتها على وضع الحرب، بوصفها «حمولة متكاملة، من الناحية الثقافية والاقتصادية والاجتماعية»، نصب عيني المواطن الذي لم يشعر بجدية المسألة، إلا حين رأى مشهد التوابيت العائدة إلى الديار.

لقد دخلت ثيمة الحرب على العراق، منذ وقوع هذه الكارثة، في العقل الأميركي، وباتت مادةً إعلاميةً دراميةً مسرحيةً سينمائية؛ حتى أننا حين نبحث في موقع (IMDB)، المتخصص بالمعلومات حول الدراما والسينما، عن كلمة العراق في الحكايات والسيناريوات، فإن هذه الكلمة ستدلنا على أكثر من ثمانمئة عمل جرى فيها تناول قضية الحرب.

وربما لا تشكل الأفلام الأميركية التي أُنتجت عن هذا الأمر مجموعة متجانسة، من حيث الأهداف والمساعي، غير أنَّ المقياس الذي يلجأ إليه المراقبون يربط -غالبًا- بينها وبين شباك التذاكر، ذلك؛ للاستقصاء عن مدى تأثيرها. ولكن النظرة المتعمقة إليها تفيد بأنها غير متسقة، ولا تسعى إلى هدف واحد مرصود لحساب جهة واحدة، وإنما هي محاولات مختلفة، متنوعة بين الوثائقي، كأفلام «موطني موطني My Country My Country»،

«العراق في شظايا Iraq in Fragment» ، «لا نهاية في الأفق No End in Sight»؛ وبين الدرامي، كـ « في وادي إيلاه In the Valley of Elah»، «غيرهيرد Jarhead»، «مجد زائف No True Glory»، «رحيل غريسGrace Is Gone»، «أسود وحملان Lions for Lambs»، «المنطقة الخضراء Green Zone»، «خزانة الألم The Hurt Locker»، «الرجال الذين يحدقون في الماعز The Men Who Stare at Goats»،

وهنا لا بدَّ من أن يستدعي المنتجون الأنواع الدرامية الممكنة كافة؛ كي يكتمل عملهم في الثيمة أو الموضوع المثير الذي يشغل بال جزء غير قليل من الأميركيين، ولا بد لهم -أيضًا- من أن يستدعوا كثيرًا من العناصر والموتيفات السردية التي تدخل في سياق الحكاية المؤلمة/ حكاية الحرب؛ من أجل أن تبقى الروح الوطنية حاضرةً، حتى إن كلفهم الأمر ليّ عنق الحقائق، لقد أُنتِجت عشرات الأفلام التي تناولت الحرب على العراق، أو على أفغانستان، سواء إن كان التناول مباشرًا، أم عبر استخدام الحرب، بوصفها محورًا جانبيًا في الحكاية، ولكن عددًا قليلًا من هذه الأفلام يمكن تذكّر أنه يحمل رؤية نقدية فكرية عميقة لقضية التدخل العسكري في شؤون الأمم الأخرى، وربط هذا الأمر بصورة العالم الذي تحاول السياسة الأميركية، وغيرها، أن تعيد رسم تفاصيله. والأمر ذاته ينطبق على الأفلام التي تنتج في مطابخ سينمائية أخرى، وحدة القسر في ضرورة إظهار الروح الوطنية والقومية تبدو أقل في تلك المطابخ.

لقد رسمت ثيمة الحرب على العراق، وكذلك ثيمة الحرب على الإرهاب، ملامح مشهد سينمائي عالمي؛ فبعيدًا من ثيمات الحروب الكلاسيكية السابقة، كالحرب العالمية الأولى والثانية، وحرب فيتنام، وحروب الصراعات المستمرة منذ عشرات السنين، بما فيها الحروب الوطنية التي شُنت من أجل الاستقلال، وكذلك الحروب الأهلية التي كان العدو فيها واضحًا ومشخصًا، وبما يسمح لرسم خطوط واضحة لدى المتلقين، بعيدًا مما سبق كله، فإننا -هنا- أمام أعداء تختفي صورهم في الضباب، ولكنهم حاضرون في المكان.

كثيرة هي الأفلام الأميركية والأوروبية، وغيرها، التي تنطلق من وجهات النظر الرسمية، على صعيد الخطاب، ولكن الأفلام المنتجة من زوايا مختلفة تبدو أقل عددًا، وأقل حضورًا في المشهد، وسنمر -هنا- ببعض الأفلام التي ارتبطت بثيمة الحروب والصراعات الإقليمية، وبأفلام أخرى ترتبط بفكرة الحرب ذاتها؛ لنتلمس بعضًا من تفاصيل الأفكار الأساسية التي تحكم هذه النوعية من الأفلام.

كين لوتش في «الطريق الإيرلندي»
بين الموقف الأخلاقي وعقدة التشويق

(الطريق الإيرلندي route Irish) جملة أطلقها المحتلون في العراق على الطريق التي تصل بين المنطقة الخضراء في بغداد، ومطار المدينة، وقد جرى استحداث هذه التسمية للطريق؛ بسبب خطورتها على السيارات العابرة، ولا سيما سيارات القوات المحتلة، ومنها عربات شركات المقاولات، وفرق الحماية الخاصة. ولعل التحفيز العالي الذي يثيره الاسم كان سببًا أساسًا؛ كي يستخدمه المخرج البريطاني (كين لوتش Loach Ken) عنوانًا لفيلمه الذي أنتجه عام 2010؛ ليعالج فيه بعضًا من خلفيات عمل شركات المقاولين والحماية الخاصة في العراق، وتتمحور حكاية الفيلم حول محاولة فيرغس (مارك ووماك Mark Womack)، الجندي البريطاني السابق، البحث عن أسباب موت صديق عمره، فرانكي (جون بيشوب John Bishop)، في بغداد؛ إذ تشكل الحال الإنسانية للشعب العراقي خلفيةً عاطفية مهمة للدراما البوليسية التشويقية؛ ففرانكي قتل بعد أن ارتكب -مع زملائه- جريمة قتل عائلة عراقية في سيارة أجرة، وكان يمكن للجريمة أن تمر، لولا أن الحدث قد تصادف مع وجود فتية عراقيين، كانوا يلعبون ويصورون أنفسهم عبر جهاز الهاتف المحمول؛ إذ وثق هؤلاء الجريمة، ولكنهم قُتلوا -أيضًا- على يد فرانكي ورفاقه، وليصبح جهاز الهاتف -هذا- محور البحث، بعد أن أخذه فرانكي الذي رفض السكوت عما حدث، ولتؤدي محاولاته لكشف الأمر إلى أن يموت مقتولًا، مع ثلاثة مرتزقة كولومبيين، على الطريق الإيرلندية، «أخطر طرق العالم»، بحسب الفيلم.

التفاصيل السابقة من حكاية الفيلم هي محور حراك شخصية فيرغس الذي سينتقم من قتلةِ صديقه، بالطرق ذاتها التي استخدمها ويستخدمها هؤلاء، وأمثالهم،في العراق، وعلى الرغم من المنح الإنسانية العاطفية التي توزعها الشخصية، ضمن تقلباتها ومساراتها في الفيلم، فإننا نبقى أسرى لنواس يتحرك بين ضفتين: ضفة الفيلم الذي يكرس نفسه لكشف جريمة غزو العراق، وإدانة ما حدث -ويحدث- هناك كله، وضفة الفيلم البوليسي التشويقي المكرس لفكرة الثأر والانتقام، وسنلحظ -هنا- غلبة الضفة الثانية على الأولى؛ ما دامت مساحات الواقع العراقي قد اكتفت ببعض المشاهد التمثيلية القليلة (صُورت في

الأردن)، وقد دُعمت بكثير من المشاهد الوثائقية التي تكرر ظهورها في الشاشات الإخبارية، وقد تحولت -من ثم- إلى أيقونات مكرسة، تظهر حجم الفاجعة العراقية. ولا بد -هنا- من السؤال عما إذا كان استخدام هذه المقاطع الإخبارية، فحسب، كافيًا لإقناع المشاهد الغربي والعربي، في آنٍ معًا، بأن الفيلم يذهب في خطابه نحو موقف أخلاقي محض، ونقي، يدين الجريمة؟

ثمة خلل في تكوين الفيلم، يعطل هذا الخيار الذي قوامه التنازع بين المسار البوليسي، وخلفياته الفكرية؛ ما جعلنا نتابع خط الكشف عن جريمة القتل بمعزل عن الخلفيات التي بدت مقحمة إقحامًا واضحًا، وهنا يبدو أن كين لوتش، ذي التاريخ المشبع بأفلام واقعية، قد أراد أن ينحاز إلى موقفه الأخلاقي، من دون أن يولي بنية الحكاية اهتمامًا كبيرًا يخلصها من مأزقها، وهنا سنتذكر أن كثيرًا من الأفلام الغربية التي عالجت الموضوعة العراقية، قد عانت المشكلة نفسها؛ مشكلة تغليب الموقف الأخلاقي على بنية الحكاية، أوعلى العكس، ولا سيما فيلم (المنطقة الخضراء Green Zone)، للمخرج (بول جرينجراس Paul Greengrass)، الذي أُنتج عام 2010، وبنسبة قليلة فيلم (خزانة الألم The Hurt Locker)، للمخرجة (كاثرين بيغلو Kathryn Bigelow)، الذي أنتج عام 2008، وحاز جائزة الأوسكار لأفضل فيلم، وأفضل إخراج، عام 2010.

وفي أماكن أخرى، ومناسبات عدّة، أكد المخرج كين لوتش أن دافعه لصناعة هذا الفيلم كان الرغبة في إدانة المجرمين الذين قاموا بحرب العراق، ومازالوا طلقاء، ولكن بطل فيلمه ينتقم وحيدًا، ويطبّق محكمته وعدالته الشخصية؛ ولهذا، فإن شيئًا ما يعطل آليات التعاطف مع العراق، بوصفه قضية راهنة، وبحيث لا تنفع الأغنية العراقية، في شارة الختام، في تحقيق أي فرق في النتيجة.

فيلم «شركة الحرب»

أو كيف تصنع حربًا ثم تنتج أفلامًا ساخرة عنها

(شركة الحرب War-Inc) فيلم كوميدي ساخر، أنتجه، وأدى بطولته الممثل الأميركي (جون كوزاك John Cusack) عام 2008، وضمن موجة أفلام اقتربت -اقترابًا معينًا- من ثيمة الحرب على العراق، وقد شاركه بطولته كل من: (هيلاري دوف Hilary Duff)، و(ماريسا توماي Marisa Tomei)، و(جوان كوزاك Joan Cusack)، وبمشاركة من (بن كنغسلي Ben Kingsley)، وإخراج (جوشوا سفتيل Joshua Seftel).

ويعرض الفيلم تجربة قاتل مأجور، برنارد هاوزر (جون كوزاك)، كُلِّف من شركة تمرلين بمهمة قتل أحد المسؤولين، ويحمل اسم عمر الشريف (ليوبمير نيكوف Lyubomir Neikov)، في تركستان (البلد الذي احتلته أميركا، وتتحكم به الشركة)، وقد سبق أن قتلت زوجه واختطفت ابنته على يد رئيسه في العمل، والكن (بن كنغسلي)، بعد أن اشتبكا، وظنَّ هاوزر أنه قد قتل غريمه.

وفي هذا البلد الذي بُنيت تفاصيله؛ لتكون مشابهة للعراق، يتعرف الصحافية الأميركية، مارشا ديلون (جوان كوزاك)، التي قدمت إلى هذا البلد؛ كي تعرف ما يجري فيه. ويترافق حضور القاتل المأجور مع ترتيبات زفاف أكثر المغنيات شعبية في المنطقة، يونيكا (هيلاري دوف)، على ابن رئيس البلد.

وإذ تتوالى محاولات هاوزر؛ لتنفيذ مهمته، وتبوء -كلها- بالفشل، تقع يونيكا في غرامه، بينما يتجه قلبه إلى الصحافية التي ترفضه في البداية، ثم تعود إلى التورط معه في مجاهل تركستان.

وحين يكتشفان -معًا- جوهر ما يحدث في هذا البلد، يتمرَّد هاوزر على مهمته، ويخبر عمر الشريف بأنه هدف للاغتيال. وفي مقرّ العمليات الخاصة للشركة يكتشف هاوزر أنَّ رئيسه السابق، والكن، هو من يدير كل شيء في تركستان. وحين يشتبكان مجددًا يخبره والكن بأنَّ ابنته هي يونيكا نفسها التي ستتزوج خلال لحظات؛ وهنا يستعيد هاوزر ابنته، ويفرّان، ومعهما الصحافية الأميركية، من تركستان، تاركين البلد في فوضاه.

«شركة الحرب»، وبعد التدقيق في كثير من التفاصيل التي بُني عليها، فيلم ينتمي إلى سياق الأفلام التي تعالج الموضوع الشاغل لأكبر شريحة من الأميركيين، أي: حرب العراق، ولكنه يحاول أن يقرب هؤلاء من جوهر ما يحدث في السياسة الأميركية، حين تتحكم بها مصالح الشركات؛ فمقولة الفيلم تتلخص في أنه حين تحضر الحرب لا بدَّ من أن المصالح الأميركية ستحضر، وهو يعمل لوضع هذه العلاقات أمام المشاهد وضعًا فاضحًا، وكما يشاهده في أي فيلم ينتمي إلى سياق الحركة (الأكشن)، ومن ثم: يسعى لتقريب هذه الآليات عبر جرعة السخرية التي بُني الفيلم عليها.

غير أنَّ مساعي الفيلم -هذه- سرعان ما تخيب؛ إذ نقرأ أنَّ النقاد الذين شاهدوه لم يمنحوه درجات متقدمة، من حيث النوعية، وربما يعود هذا إلى أنَّ الفيلم، وعبر تركيزه على الجانب الأميركي في الحكاية، جعل من حضور الآخر في الفيلم حضور «السنيد» الذي لا وجود له من دون فاعلية الأميركي ذاته، وهو -أيضًا- لم يمنح لأفعال هذا الآخر أيّ بعد واقعي؛ فالمقاومون في الفيلم ليسوا أكثر من مرتزقة أغبياء، وحتى الضحايا الذين تغتالهم الطائرات ليسوا سوى أشباح يمرون في المكان.

ومن ثم؛ فإنَّ صورة العراق، وقد جرى تغيير اسمه لمصلحة تعميم الحالة وفضح الشركات، لم تعد صورة بلد دمرته الشركات؛ من أجل إعادة بنائه، فحسب، بل تحول إلى بلد خاوٍ ليس فيه من مقومات الدولة سوى المطار الذي تحط فيه طائرة البطل، أو تنطلق منه.

ويبقى أننا حين نشاهد هذا الفيلم نرى كيف تصبح الموضوعات المهمة، بالنسبة إلى المشاهد، قابلة لأن تتحول إلى أعمال ساذجة، ومملة أيضًا، على الرغم من نبل الأهداف التي تدور في رؤوس صانعيها.

السينما تخرق الهدنة؛ وتتابع القصف المتبادل

اصنع فيلمًا سينمائيًا سياسيًا، وسأرد عليك بفيلم سينمائي مضاد: هنا تتحول السينما من فن إبداعي إنساني، إلى صناعة سياسية وحربية ترويجية، وهكذا كانت الحال بين الروس والجورجيين بعد حرب الأيام الخمسة، في آب/ أغسطس 2008، فبعد الفيلم الوثائقي (حرب 8،8،2008)، والفيلم الروائي (جحيم أوليمبوس Olimpius Inferno)، للمخرج (إيغور فولوشين Igor Voloshin)، اللذين قدما «الحقيقة» عن الحرب، من وجهة نظر الروس الذين خاضوا حربهم الخاطفة ضد جورجيا؛ دفاعًا عن جمهورية أوسيتيا الجنوبية، فقد حان دور جورجيا لتقدم وجهة نظرها، أو حقيقتها الخاصة، عبر فيلم هوليوودي حمل اسم (خمسة أيام من حرب 5Days of War)، أو (خمسة أيام من آب/ أغسطس 5 Days of August).

وبينما جاءت الأفلام الروسية لتبني عناصرها الدرامية في محورين أساسين، هما «مأساة» سكان أوسيتيا الجنوبية، و«فضح» الأدوار الخفية للولايات المتحدة وإسرائيل في تسليح الجيش الجورجي الذي اجتاح المناطق الأوسيتية الآمنة وتجهيزه، تأتي السينما الجورجية، مدعومة بعناصر بشرية أميركية هوليودية؛ لتبني على وحشية الجيش الروسي عناصرها الدرامية والميلودرامية، في آنٍ معًا.

الفيلم الجورجي الذي عُرض في كثير من الصالات العربية والعالمية، وأخرجه المخرج الفنلندي (ريني هارلين Renny Harlin)، يقوم على حكاية توماس (روبرت فريند Rupert Friend)، المراسل الحربي الذي يتعرض مع زملائه إلى كمين مسلح في العراق، يؤدي إلى مقتل إحدى زميلاته، ويذهب عام 2008 إلى جورجيا؛ ليشهد وقائع الهجوم الروسي على هذه الدولة، وفي مهمته الصحافية الحربية يصوّر مع زميله المصور عرسًا جورجيًا، يتعرض لقصف الطيران الروسي، فيستغرق إنسانيًا في التعامل مع الضحايا، ومن بين الحاضرين تظهر الفتاة الجورجية، تاتيا (إيمانويل شريكي Emmanuelle Chriqui)، التي درست في الولايات المتحدة الأميركية؛ إذ سنعرف منذ البداية أنها ستكون العنصر الثاني في معادلة الحب في الفيلم، وفي توغل المراسل في عمله، سيصوّر بواسطة المصور المرافق له مذبحة يرتكبها المرتزقة الروس، وحين يُلقى القبض على الفريق كله، سيعرف الروس بقصة

التصوير، ويصبح الحصول على الفيلم محور الصراع الذي ينشأ بين المراسل الحربي مع أفراد الجيش الروسي، ومن دون أن نطيل في شرح تفاصيل القصة، يتمكن البطل من إيصال الشريط إلى منظمات حقوق الإنسان، وستختُتم حكايته بعناق طويل، وقبلة عاطفية، في ساحة الحرب. ولكن الفيلم لا ينتهي عند هذا الحد، بل سيتحول -فجأةً- من النوع الدرامي إلى النوع التسجيلي، أو الوثائقي، عبر دقائق يظهر فيها أشخاص حقيقيون يتحدثون عن مآسيهم في هذه الحرب، إضافة إلى صور فيديو حقيقية للرئيس الجورجي، ميخائيل سكاشفيلي، بعد أن شاهدنا (أندي غارسيا Andy Garcia) يؤدي شخصيته في الفيلم برزانة وثقة بالنفس، تتضادان مع الواقع، مع استعراض بطولي أمام الجماهير، يهتف فيه بشعارات الحرية.

لقد بنى صناع الفيلم، في سياق حرب الوثيقة والوثيقة المضادة، حكاية الفيلم على ثيمة حرية الصحافة، وتعرض الصحافيين للقتل في سياق عملهم في أثناء الحروب، وكأننا بهؤلاء يريدون أن يكسبوا نقاطًا إضافية منذ البداية، عبر مغازلة المؤسسات الحقوقية العالمية، ولكن ما انتهى إليه الفيلم لم يكن سوى «بروباغندا» تجييشية لا نعجز عن فهمها وتتبع ركائزها، وهي تذهب نحو فضح الآخر ودوافعه.

مشكلة هذه النوعية من الأفلام لا تتوقف عند كونها سينما بلا أفق وبلا خطاب، سوى الأجندة السياسية والعسكرية، بل إنها تمتد؛ لتصبح «مسيئةً» إلى التاريخ الثقافي للبلد الذي ينتجها، فحين نشاهد هذا الفيلم لا يمكننا سوى أن نحزن بعد أن نتذكر المخرج الجورجي «العبقري» (تنغيز أبولادزة Tengiz Abuladze) وفيلمه «الرائع» (التوبة Repentance) الذي عرض فيه بنية السلطة القمعية؛ إذ إن التجربتين كلتيهما تعودان إلى بلد واحد، ولكن بفوارق عظمى، تشبه الفرق بين كتابة القصيدة، وكتابة موجز الأخبار لنشرة المساء.

"المهمات الخاصة" الفرنسية سينمائيًا

تجار حرب بقفازات بيضاء

هل هناك قرار ما يقضي بعسكرة السينما؟ الجواب يقول بأن التناسب بين العسكرة في السينما، والعسكرة في الواقع، هو تناسب طردي، وهو ليس أمرًا يتبع نسقًا مؤامراتيًا ما، بل هو نتيجة طبيعية لتوجه الحكومات الغربية التي شنّت الحروب في العقد الأخير في بقاعٍ كثيرةٍ من العالم.

ولكن أليس عدّ بعض تفاصيل الحوادث، على هامش هذه الحروب، موضوعات مسلية للمشاهد، هو استثمار في الحرب؟ ألا يكون بعض المنتجين السينمائيين الذين أوغلوا في الأمر تجار حروب، ولكن بقفازات بيضاء؟

الأميركيون، وكما يعرف الجميع، كانوا أول من شرّع الأمر، وتبعهم الجميع، ولكل حجته، فمن الغايات التجارية إلى الغايات «الوطنية» ثمة قوس كبير، يحتوي ضمن محيطه مئات من التجارب، ومن بين هذه التجارب نتوقف عند الفيلم الفرنسي (مهمات خاصة، Forces specials) الذي عُرض في نهاية عام 2011، ووصل إلى الصالات في بداية العام التالي؛ إذ نرى قوة المهمات الخاصة الفرنسية تعتقل في بداية الحكاية أحد أمراء الحرب الصربيين، وذلك بطريقةٍ سهلة جدًا تشبه النزهة، ثم ننتقل إلى أفغانستان؛ حيث الصحافية الفرنسية إلزا (ديان كروجر Diane Kruger) تتابع حكاية امرأة أفغانية بيعت إلى أحد قادة حركة طالبان، وتقودها التفاصيل إلى أن تصبح معتقلةً، مع مساعدها الأفغاني، في أحد سجون الحركة في باكستان، وهنا يبدأ دور قوة «المهمات الخاصة» الفرنسية لتحرير الرهائن؛ إذ تتمكن من فك أسرهما، ولكن عملية العودة تتعسر؛ بسبب قوة أفراد حركة طالبان الذين يطاردون المجموعة طوال أحد عشر يومًا، ممتلئة بمشاهد القتل، والاشتباكات، والبطولة واللفتات الإنسانية. فبعد أن يصاب آخر فردين من المجموعة، تغامر إلزا وحيدةً؛ لتعبر الحدود، وتعود بالمروحيات لتنقذهما.

الفيلم تفوح من حكايته ومن مشاهده رائحة نظرة الاحتقار للآخر، عبر شيطنته، وعدم منحه أي فرصة في لبس الإنسانية؛ حتى بوصفها رداء، وهو يحاول أن يضع مسافةً

ما بينه وبين الأفلام المشابهة، ولا سيما الأميركية منها؛ إذ يُطال زمن الضياع، كي تؤنسن فيها «البطولة»، فموت أفراد المجموعة في مواجهة طالبان ممكن، ولكنه موت القلة في مواجهة الكثرة، وهنا لا يمكن لخطاب الفيلم أن يخفي ملامحه، مع مشهد موت القناص الفرنسي، وهو يخاطب الأفغانيين قبل موته، قائلًا: «سأقتلكم جميعًا؛ فأنتم لستم بشرًا.».

أخرج الفيلم الفرنسي (ستيفان ريبوجاد Stéphane Rybojad) الذي عمل في السابق مراسلًا حربيًا، مرافقًا وحدة المهمات الخاصة الفرنسية؛ ما يجعلنا نفكر في أن الفيلم -بحد ذاته- إنما هو فيلم إعلاني مكتوب على شكل فيلم روائي، وقد أُستدعيت في سبيل إنجاحه واحدة من نجمات السينما، إضافة إلى عدد من الممثلين الفرنسيين الذين بدوا، وكأنهم مستغرقين في الخطة الإعلانية، وليس في السياق الطبيعي لأداء الممثل؛ إذ لا يعثر المشاهد على نسق مكتمل لأي شخصية من الشخصيات، سوى شخصية زيف (راز ديغان Raz Degan)، قائد المجموعة الطالبانية، إذ تُسبغ عليه ملامح الشر، مع ملمح إضافيٍ مهين للعقل؛ إذ يكشف ماضي الشخصية أنه قد درس في أرقى الجامعات الأوروبية، ولكنه عاد إلى «التخلف»، وفقًا لمعياره خصيصة راسخة.

هل يحاول الفرنسيون -حقًا- تقليد الأميركيين؟ أم إن الأمر عملية تجارية بغايات دعائية، ترضي النزعات الوطنية؟ ربما، ومن دون جواب، يمكن عدّ القضية نسقًا متكاملًا من الرداءة السينمائية، يفرضه على الجميع إيقاع الحروب السائدة.

أنجلينا جولي تغرق في أرض الدم والعسل

فيلم (في أرض الدم والعسل In the Land of Blood and Honey) (إنتاج 2011)، ليس أول فيلم يتحدث عن مأساة الحرب في البوسنة والهرسك؛ فقد جرى العمل على كثير من الأفلام الوثائقية والدرامية الخاصة بهذه الحرب سابقًا، غير أن هذا الفيلم يكتسب أهمية خاصة؛ لكونه شهادة ووجهة نظر خاصة، تقدمها الممثلة الأميركية (أنجلينا جولي Angelina Jolie)، كاتبة ومخرجة، زارت البلقان مراتٍ كثيرةٍ، بوصفها سفيرة الأمم المتحدة للنيات الحسنة.

يروي الفيلم حكاية الفنانة التشكيلية البوسنية المسلمة، أيلا (زانا ماريانوفيتش Zana Marjanovic)، التي ارتبطت عاطفيًا برجل الأمن البوسني الصربي، دانيال (غوران كوستيتش Goran Kostic)، قبل بداية الحرب، ولكنها مع اندلاع القتال، تؤسر -مع مجموعة نساء مسلمات- في معسكرٍ صربيٍ، يتولى دانيال قيادته، فيحاول مساعدتها في الهرب من المكان الذي تُرتكب فيه الفظاعات بحق النساء، ولكن أيلا ترفض الهرب، وتفضل البقاء تحت حمايته، وحين ينتقل إلى سراييفو، تحاول أيلا الهرب، ولكنها تفشل، ثم تعيد الكرة، وتنجح في الوصول إلى منطقة يسيطر عليها البوسنيون المسلمون؛ حيث تلتقي أختها، ومجموعة من المقاومين الذين يقنعونها بأن تستغل علاقتها العاطفية بدانيال؛ من أجل خدمة قضيتهم، وهكذا تُحاك عودتها إلى دانيال الذي يأسرها، ويبقيها في مركز قيادته؛ لتكون محظيته، غير أن والده الجنرال الصربي (رادة شربجيا RadeSerbedzija) يستاء من علاقة ابنه بفتاة مسلمة، ويحاول أن يرغمه على التخلص منها؛ محذرًا إياه من أنها ستخونه في وقتٍ ما. لكن دانيال لا يرضخ لقرار والده، ويستمر في علاقته مع أيلا، ومع تطور الحوادث في الحرب يخبرها بأنه سيختبئ في إحدى الكنائس؛ إذ يفجر المقاومون البوسنيون المكان، ولكن دانيال الذي ينجو من الموت يرى أخت أيلا في المكان، فيدرك أن سره قد كُشف؛ بسبب عشيقته، فيمضي إلى حيث تركها ويقتلها، ونراه -في نهاية الفيلم- يسلّم نفسه لقوات حفظ السلام، معترفًا لهم بأنه مجرم حرب.

ربما تبدو حكاية الفيلم المتخيلة مستحيلة الحدوث، في ظلال ما عرفناه وشاهدناه من تاريخ الحرب الأهلية في البوسنة، غير أن ما هو صعب الحدوث يبدو مسارًا محتملًا؛

لإعادة طرح المشكلة السياسية والعرقية التي عبرت عنها الحرب، فهنا -حيث تكون العاطفة وسيطًا للعلاقة بين المتنازعين- يمكن كلٍ منهما أن يقول ذاته، الصربي الذي يختزن كرهًا عاليًا للتاريخ الذي «قمعه وظلمه»؛ ما يجعله يعيد إنتاج الظلم بتطبيقه على الآخرين، والبوسنية المسلمة التي لا تريد أن تغادر فكرتها عن أن البوسنة وطن للجميع.

تصادم المنطقين مع بعضهما في معادلة (الجلاد والضحية)، وكما قدمتها أنجلينا جولي، ما كان ليستمر، لولا تقاعس المجتمع الدولي -غير البريء- عن التدخل؛ للفصل بين المتحاربين، ولحماية المدنيين، ولكنه -بغض النظر عن هذا الأمر- استمر في الحكاية؛ بسببٍ من الارتباط العاطفي بين الشخصيتين، وبسبب من ضرورات الدفاع عن قضيتيهما في ساحة العلاقة ذاتها، وهنا تُهزم العاطفة، بكل تأكيد؛ إذ لا يمكنها أن تقف في وجه طوفان الدم.

تجربة أنجلينا جولي الإخراجية تبدو، وكأنها تسير وراء خطابها، وليس بالتوازي معه، فقد بدا الفيلم ساكنًا، وغارقًا في إيقاعٍ بطيءٍ، أُغفل من خلالها السياق العام، فزمن الحكاية الذي يمتد إلى ثلاث سنوات، حُجّم ضمن مسارات الشخصيتين، ولم ينفع المشاهد أن يرى المجازر، وعمليات الاغتصاب، والاشتباكات؛ كي يمضي في سياق المأساة الكلية، وبدلًا من أن تكون هذه القصة العاطفية الحزينة في مركز الحكاية الكبرى، فإنها قد ظهرت، وكأنها قصة هامشية تجري على حواف المأساة.

وقبل هذا كله، فإن السؤال الأهم الذي يطرحه المشاهد عن الفيلم، هو: هل يمكن للعاطفة أن توجد بين المتحاربين في زمن المجازر والجرائم ضد الإنسانية؟ إن الضرورات الدرامية لإنشاء الحكاية والفيلم لا تلغي الأسئلة التي تحظى بمنطقية عالية، وإن جاءت المحاولة بعد عقدين من الزمن.

"خمس منارات في نيويورك"

فيلم تركي، يحاول إرضاء الجميع

ما تزال ثيمة الحرب على «الإسلام السياسي» فاعلة وجذابة في السينما الغربية، وقد ظلت هذه الموضوعة تفتح شهية المنتجين الغربيين طوال العقد الفائت، ولا سيما أنها قد سارت بالتناظر مع الحرب التي شنتها الإدارة الأميركية على «الإرهاب»، وفي مقابل الإنتاجات السينمائية الأميركية الكثيرة، حول هذه الموضوعة، لم نجد في البلدان الإسلامية أفلامًا تتعامل مع «الإسلام السياسي»، ضمن سياق الحرب المعلنة عليه، من خلال البؤرة الأميركية؛ ولهذا، فإن ظهور فيلم تركي يحاول البحث في الأمر، لهو أمر يدعو إلى الاستغراب؛ تبعًا للخصوصية التركية التي لم تنفصل حياتيًا وشعبيًا عن الإسلام، بوصفه دينًا، على الرغم من اعتناق الدولة للعلمانية، وإذا أخذنا في الحسبان تقدم الأحزاب الإسلامية الوسطية نحو السلطة في العقد الأخير، فإن التفكير -فحسب- بإنتاج فيلم كهذا، لا بد من أنه سيشكل معضلة من نوع ما.

ولكن كان للمخرج التركي، (محزون قُرمزي غُل Mahsun Kirmizigül)، وجهة نظر مختلفة في فيلمه (خمس منارات في نيويورك Five Minarets in New York) الذي أُنتج عام 2010؛ إذ حاول -عبر قصة الفيلم التي كتبها بنفسه- أن يقدم للمشاهد التركي والأجنبي خلطة ملائمة ترضي الجميع، فإذا تأملنا في ما يقدمه إلى مواطنه؛ نراه يرضيه عبر عناصر الحركة (الأكشن)؛ إذ يفتتح الفيلم بمشهد اقتحام مقر إحدى المجموعات الإسلامية المتطرفة، وحين يمضي ببطليه الضابطين، فرات (أدى المخرج نفسه شخصيته)، وأجار (مصطفى صندل Mustafa Sandal)، إلى نيويورك، نراه يوقد شيئًا من الروح التركية، عبر رفض أحد هؤلاء للصورة التي يرى بها الأميركيون الدين الإسلامي، من جهة، وعبر محاولتهم العثور على طريدتهم المزعومة، حجي غومس (هلوك بلجينر Haluk Bilginer)، زعيم «الإرهابيين» المفترض، وبمعزل عن مساعدة الشرطة الأميركية لهما، من جهةٍ أخرى، وكذلك يرضي محزون قرمزي غل جمهوره الشعبي عبر الحكاية الميلودرامية الخاصة بحجي، فبعد أن يستعيده الضابطان إلى تركيا، ويُحقَّق معه، من دون أن تثبت عليه التهمة المزعومة، تظهر بطولة الشرطة التركية؛ إذ تتمكن تمكنًا مبهمًا غير مفهوم من المشاهد-

من القبض على الزعيم الحقيقي للمجموعة «الإرهابية»، تطلق سراح حجي، ونتابع قصته التي سنرى نهايتها بعد أن تنتهي الحكاية البوليسية في قريته (بيتليس)؛ حيث نراه يذهب إلى هناك؛ كي يرى أمه التي يلتقيها في مشهدٍ عاطفيٍ يؤثر في الجمهور، ولكنه يُقتل -في المشهد نفسه- على يد جد فرات الذي يظن أن حجي هو قاتل ابنه.

وفي الجهة الأميركية التي نظن أن المخرج يبني عليها؛ كي يصل فيلمه إلى جمهور غربي مفترض، نرى كيف أنه لا يستهين بالأميركيين، بل يعطيهم حصتهم من البطولة، ومن إظهار الأخطاء، ومن منحة إدراكها والتكفير عنها، ولا سيما في رؤيتهم المغرضة عن الدين الإسلامي، وذلك بنعومة تخفف من حدة الاحتقان الذي يعرفه المشاهد المسلم في المنطقة، تركيًا كان أم عربيًا.

الفيلم في مجمله مفضوح الأخطاء، ولا سيما من جهة بنية حكايته التي تبدو ملفقةً من حكايتين، دُمجتا ضمن محور واحد، هو البحث عن زعيم المجموعة المتطرفة، فحكاية حجي، ذات البعد الميلودرامي، توافقت مع واقع انتشار «الإرهاب»، ومحاولة الشرطة التركية مكافحته، فبات المشاهد موزعًا بين نهايتين: نهاية حكاية التشويق، ونهاية حكاية الميلودراما، وحين يرى هذا المشاهد أن كلتا الحكايتين لم تُشبعان بما يكفي، فإن الحصيلة لن تعدو كونها فشلًا في الوصول إلى ما أراده محزون قرمزي غل الذي قدم ملامح إخراجية لطيفة في الفيلم، من جهة إظهار جماليات الأمكنة، بالترافق مع قدرته على بناء مشهديات ممتعة، ولا سيما في مشاهد التحريك، ولكنه لم يستطع أن يمتعنا في بناء وجهة نظر متماسكة، تحلل العلاقة بين الغرب والإسلام، في زمننا الحالي، فظل هائمًا على سطح الفكرة، ولم يستطع بلوغ أي من المرافئ، سوى أنه قد أراد أن يقدم عملًا سينمائيًا تركيًا بموضوعة حساسة، يبدو أنه ينزع صوب التجارية، ككثير من الأعمال السينمائية الأميركية التي اختارت أن تقرأ الحكاية ذاتها، بإشباع يرضي جمهورها، من دون أن يرضي عقل المشاهد في ما وراء البحار.

ميونخ، أو تجديد صورة العدو/ الآخر

مع انتهاء حفل توزيع جوائز الأوسكار عام 2006، بدا لكثير من المتابعين أن المخرج (ستيفن سبيلبرغ Steven Spielberg)، صاحب المجد السينمائي الكبير، قد عُوقب -حقًا- على ما اقترفت رؤاه في فيلم (ميونخ Munich) الذي قدمه إلى الجمهور عام 2005، وقد أراد -من خلاله- توجيه رسالة إلى الشعبين: الفلسطيني والإسرائيلي، تقول لهما: لا مناص من الاتجاه -فعليًا- نحو السلام.

فيلم (ميونخ) جرى الاستناد في تفاصيله إلى كتاب بعنوان (الثأر Vengeance)، للكاتب (جورج جوناس George Jonas)، وقد حوّله إلى سيناريو السيناريست (توني كيشر Tony Kushner) الذي كان قد قدم واحدًا من أهم المسلسلات التي تناولت حيوات اليهود الأميركيين، هو مسلسل (ملائكة في أميركا Angels in America)، وقد شاركه في كتابة الفيلم (إيريك روث Eric Roth) الذي كان قد قدم -أيضًا- سيناريو الفيلم الشهير (فورست غامب Forrest Gump)، وهكذا، خلال ساعتين ونصف الساعة، يقدم الفيلم شخصية الضابط الإسرائيلي، أفنر (إريك بانا Eric Bana)، الذي يقود عملية ملاحقة عشرة من الفلسطينيين المستقرين في بلدان أوروبية مختلفة، واغتيالهم.

وفي المطالعة الأولى للفيلم، نرى أن ما صنعه المخرج -هنا- يستحق أن يُشاهد، بعيدًا من كونه فيلمًا يبحث عن جوائز قد ينالها في وقت آخر، فهو يبني عالمه على حوادث بدت شبه مبهمة، وعصية على فهم كثيرين ممن حاولوا معرفة ما حدث في أثناء عملية اختطاف الرياضيين في ميونخ عام 1972، وبعدها.

وحدة الاغتيالات التي شكلتها الحكومة الصهيونية برئاسة غولدا مائير، على الرغم مما يظهره الفيلم من أنها «ردة فعل» على قتل يهود، لم تستطع أن تقنع ذاتها بأنها تنتمي إلى ما تفعله؛ إذ تعيش مع قتلاها في كونهم ضحايا لواقعها ذاته؛ ما يخلق شرخًا كبيرًا في نفسية قائد المجموعة أفنر، يؤدي به إلى أن ينهي عمل المجموعة، بعد أن تورطت في قتل أشخاص عدة من لائحة موت، تبلغ أحد عشر شخصًا.

رؤية سبيلبرغ التي حاولت أن تكون حيادية، إلى حد ما، في طرحها للمشكلة، وجعلت الفلسطيني يظهر أسبابه، في مشهدٍ أوجع قناعات المشاهدين الإسرائيليين؛ ما جعلهم يتهمون المخرج بالجنون، بدت لمشاهدي أفلامه لا تُحدث الدهشة لديهم، بقدر سعيها لتحويلهم إلى أبطالٍ مضمرين، يكمنون في حراك الشخصيات، فالتشويق الذي يختتم -دائمًا- بإطلاق الرصاص، وبرائحة الدم، لم يصل مبلغ المتعة قدر بلوغه عتبة الألم، ألمٌ ينبع من انجرار الضحية السابقة إلى موقع القاتل لضحية أخرى.

أراد سبيلبرغ لفيلمه الذي صوره بسرية، بعيدًا من عدسات الإعلام، أن يكون محرضًا، ولم يرد أن يكون ممتعًا، وأراد أن يكون رسالة شك في الوقائع الرسمية التي يرويها الإسرائيليون، ولكنه لم يرد أن يكون شهادة ضدهم، فجاءت النتيجة أنهم أمسوا محرضين ضده، وضد هذا التوجه الذي يمكننا من أن نقرأه من زاوية المؤرخين الإسرائيليين الجدد التي تقول بأن إسرائيل القوية ستكون قوية -أيضًا- في اعترافها بجرائم ارتكبها أفراد منها؛ في سبيل تأسيسها.

ولربما وفر المناخ السياسي السائد فرصة للإسرائيليين، لكل من رفض رؤية سبيلبرغ، في أن يعدّه قد خرج عن المسار الذي اختطه لنفسه، بوصفه يهوديًا أميركيًا، يؤمن بمآسي أبناء دينه، ويؤمن -أيضًا- بحق دولتهم في أن تستمر وتعيش؛ ولهذا، فإننا لم نستغرب ذلك الهجوم الإعلامي الإسرائيلي كله عليه؛ بذريعة أنه يقدم معلومات مغلوطة[9]، وفي الوقت نفسه لم نستغرب الهجوم الفلسطيني عليه أيضًا[10].

---

(9) قال ديفيد كمحي الذي كان من كبار مسؤولي الموساد في السبعينات: «أعتقد أنها مأساة أن شخصًا في مكانة سبيلبرغ الذي صنع أفلاما رائعة يقوم بإخراج فيلم يستند إلى كتاب يقدم قصصًا زائفة» بينما شبه أفي ديختر رئيس جهاز الأمن الداخلي الإسرائيلي السابق الفيلم بقصص الأطفال قائلًا: «لا وجه للمقارنة بين ما تراه في الفيلم والكيفية التي سارت بها الأمور في الواقع». راجع مقالة عماد النويري «ميونخ نهاية مأسوية وصورة غير حقيقية» في مجلة الكويت الكويتية، على الرابط الإلكتروني: http://kuwaitmag.com/index.jsp?inc=5&id=796&pid=&version=2#

(10) لمراجعة ردة فعل بعض الفلسطينيين حول الفيلم، ربما علينا مراجعة ما قاله محمد أبو داوود مدبر عملية الهجوم في ميونخ حول الفيلم، إذ استنكر اعتماد المخرج على مصادره الخاصة فقال: «كان يجب على سبيلبرغ أن يتشاور معه بشأن فيلمه الجديد عن الواقعة، ليضمن أن يعرض الموضوع بشكل صحيح»، وأضاف: «ليس عندي فكرة عن الفيلم. المفروض إذا أراد أن يظهر الحقيقة أن يتحدث مع الناس، الذين يعرفون الحقيقة»، راجع جريدة الشرق الأوسط، الأربعاء 03 شعبان 1426 هـ، 7 أيلول/ سبتمبر 2005 العدد 9780.

ميونخ سبيلبرغ فيلم يبتعد كثيرًا في التفاصيل، وينهج سبيل التوثيق عبر المادة النصية التي أمنها أحد أفراد المجموعة التي يروي الفيلم تفاصيل أفعالها، وهو -من ثم- يتماس مع موجة الأفلام السياسية التي تحاول كسر النمطية التي اكتست بها الأفلام المشابهة سابقًا.

الشرق الأوسط في صورة سيريانا

ربما لم يكن (ستيفن غاغان Stephen Gaghan)، مخرج فيلم (سيريانا Syriana) الذي قدمه إلى الجمهور عام 2005، على يقين من أن فيلمه الثاني -هذا- بعد فيلمه الأول (Abandon) عام 2002، سيلقى القبول من الجمهور الواسع.

ففيلم سيريانا، أو(البلد المتنازع عليه)، ينطلق من أرضية معقدة غير قابلة للتبسيط، وربما لا بد من استدعاء أحدث مناهج التفكيك وأدواته؛ كي تقارَب، فهنا ثمة بلد خليجي، يعيش تحولًا سياسيًا يؤثر في سياسات الولايات المتحدة، وشركات نفطها العملاقة، وهناك -على الضفة الأخرى- ثمة شركات توكل الأفراد رعاية مصالحها، وفي جهة مقابلة، يولد «الإرهاب» من غياب قراءة حق الآخر في أن يعيش حياةً اجتماعية سوية، بلا فقر، ولا قمع؛ فالفيلم يحوي -فعليًا- أربع حكايات: الأولى حكاية العميل بوب بارنس (جورج كلوني George Clooney) الذي يبيع الإيرانيين أسلحة صاروخية، يكتشف -بعدئذ- أنها تصل إلى يد جهاديين من تنظيم القاعدة، يقومون بأعمال مناهضة للولايات المتحدة، والثانية حكاية شركة نفط تحاول بسبل شتى أن تحافظ على حضورها في منطقة الخليج، بعد خسارات سابقة؛ فتحاول الاندماج مع الشركة الصينية المنافسة؛ ما يجعلها تحت منظار المؤسسات الرقابية، أما الحكاية الثالثة فتدور حول برايان (مات ديمون Matt Damon)، أحد موظفي شركات الطاقة العالمية، الذي يذهب في بعثة خاصة إلى المغرب، في ضيافة ملك عربي؛ لكي يقنعه برغبة الشركة في إنشاء محطات طاقة في دولته، وفي أثناء ذلك، يقوم يتعرّف أولاد الملك الذين يعرضون -من خلال هواجسهم وأفكارهم- ملامح تفكير عام سائد لدى أصحاب القرار في البلدان النفطية، وفي الحكاية الرابعة نعثر على الشاب الإيراني، أراش (كايفان نوفاك Kayvan Novak)، الذي يعمل في حقول تنقيب النفط في الخليج العربي، وتؤثر تحولات الشركات من أميركية إلى صينية في مصيره؛ ما يجعله ينتهي عضوًا في جماعة «إرهابية».

تتداخل التفاصيل تداخلًا معقدًا بين هذه الحكايات الأربع، ويغيب التشويق بشكله المعتاد، ويصبح بحث المشاهد بحثًا عن العقد التي تربط الخطوط، بعضها ببعض، ذلك على أرضية واضحة، هي نشاط عملاء وكالة الاستخبارات المركزية.

يقول المخرج عن فيلمه: «نحن نعيش في عالم من التعقيدات والصعوبات، وأهدف -من خلال (سيريانا)- إلى عرض هذه التعقيدات عرضًا روائيًا في الفيلم، ليس هناك شخص جيد وآخر سيئ، وليست هناك إجابات سهلة، فالشخصيات ليست تقليدية، والحكايات ليست دروسًا حياتية بسيطة محددة، وحسب».

اعتمد غاغان في بناء فيلمه على الكتاب المهم الذي أصدره ضابط الاستخبارات الأميركي السابق، (روبرت باير Robert Baer)، وعنوانه (النوم مع الشرير Sleeping with the Devil)، إلا أن رؤيته ابتعدت من الشر، بوصفه قيمة مطلقة؛ لتبني الفكرة من فرضية أن الشر لا يولد في العراء، وأن رائحة النفط في الصحراء تستدعي الشياطين، والجيوش، والسياسات المتطرفة، وتجلب الجواسيس والعملاء والغدر والخيانة إلى بقعة ما، وقد أخذ بعض النقاد على الفيلم أنه يوغل في التعقيد، وأنه أشبه بكومة قش، لا تحوي أي إبرة، إلا أن الحقيقة التي لا يستطيع أن ينكرها أحد تكمن في أن الواقع الافتراضي في الفيلم يشبه الواقع السياسي الراهن في كثير من بلدان العالم الثالث، وليس العربي، فحسب.

هذا الفيلم، كما فيلم (ميونخ) لستيفن سبيلبرغ، بدا خارجًا على السياق المعتاد للأفلام التي تُصنع في الولايات المتحدة، ويبدو أنه ليس وحيدًا في هذا التوجه، ولا بد من أنه سيكون متفردًا في كونه لا يجعل من مسألة الإرهاب فعلًا وراثيًا، اختصت بها شعوب المنطقة، لعل هذا الانحياز إلى المنطق يوفر لنا فرصة لقراءة توجهات فكرية لافتة لدى بعض الفئات من صانعي القرار، نحتاج إلى مقاربتها بعيدًا من لغة الإعلام المضلل، وبعيدًا من بيانات مكافحة «الإرهاب» التي تُبث صباح مساء.

فيلم The Debt

أسطورة الموساد تتصالح مع تاريخها

يثير فيلم (الدين، The Debt)، للمخرج (جون مادن John Madden)، الذي عُرِض في الصالات الغربية منتصف عام 2011، أسئلة كثيرة تتصل -في جوانبها- ببعض تفاصيل تاريخ «دولة إسرائيل» الذي كتبته طوال النصف الثاني من القرن العشرين، وكذلك بظاهرة المؤرخين الإسرائيليين الجدد الذين خرجت علينا كتاباتهم -منذ نهاية ثمانينيات القرن الماضي- بقراءات جديدة، تفضح الرواية الرسمية لهذا التاريخ.

فالفيلم يروي تجربة ثلاثة من عملاء الموساد: رجلان وامرأة، هم ستيفان (مارتون كوكاس Marton Csokas)، وديفيد (سام ورثينغتون Sam Worthington)، وراشيل (جيسيكا شاستين Jessica Chastain)، حاولوا -في برلين عام 1966- اختطاف الطبيب الألماني النازي، ديتر فوجل (جسبر كريستنسن Jesper Christensen)، الذي اشترك في المذابح ضد اليهود إبان الحرب العالمية الثانية، ويتخفى باسم الدكتور برنهاردت، ولكنهم يفشلون في ذلك بعد فرار الطبيب منهم، وبدلًا من أن يخبروا مرؤوسيهم بالأمر، أدعوا بأنهم قد قتلوه بعد أن عجزوا عن ترحيله، من ألمانيا إلى دولة إسرائيل؛ إذ كان مقرَّرًا أن يُحاكم هناك، مطمئنين إلى أن الحقيقة لن تُعرف، ولن تُكشف، ما دام هذا الطبيب سيهرب، ولن يكشف شخصيته بعد أن أمسى كل من له علاقة بالحكم النازي مطلوبًا في معظم دول العالم، ولكن المتغيرات عام 1997 تكشف -عبر مصادفة سيئة- حقيقة أن الطبيب الذي قاوم خاطفيه وهرب، بعد أن جرح المرأة، تاركًا ندبةً واضحةً في وجهها، ما زال على قيد الحياة، وهكذا، يسارع قادة جهاز الموساد إلى تحري الأمر؛ ما يؤدي بأحد العملاء الثلاثة إلى الانتحار، بينما تواجه المرأة خطر انكشاف الحقيقة أمام المجتمع الذي ما انفك يتعامل معها على أنها بطلة قومية، فتذهب وراء الطبيب الألماني، إلى مصحٍ في أوكرانيا؛ لتكتشف أنه ما زال -فعلًا- على قيد الحياة؛ حيث يهاجمها بعد أن يتعرف إليها، ويدخلان في صراع جسدي، ينتهي بمقتل الطبيب النازي.

الفيلم -كما يبدو للمشاهد الغربي- ليس سوى فيلم يتبع عائلة أفلام الجاسوسية، ولكنه يعني كثيرًا للمشاهد العربي؛ فالتاريخ المكتوب رسميًا، والحافل بالانتصارات لدولة إسرائيل، ليس سوى كومة من الأكاذيب، وإذا كان المؤرخون الجدد قد عادوا إلى أرشيف الدولة الصهيونية الوطني؛ كي يرجعوا بحمولة كبيرةٍ من الوثائق، كشفت الجزء المخفي من جرائم إسرائيل بحق الفلسطينيين، فمن سيعود -حقًا- إلى أرشيف جهاز الموساد؛ كي يضع تاريخ هذا الجهاز -الذي اشتهر ترويجيًا بنجاح عملياته، تحت أعين الإعلام والجمهور؟

خطاب الفيلم الذي يصنع حالةً إنسانيةً شديدة الرهافة لدى عملاء الموساد، لا يسقطهم في حال الضعف الإنسانية، بل إنه يمنحهم القوة في مواجهة التاريخ الشخصي الذي حانت لحظة مواجهته، بالعقلية ذاتها التي غامر بها المؤرخون الجدد، حين عدّوا مواجهة إسرائيل لتاريخها أمرًا يعزز من منزلتها، فالقوي -وحده- يستطيع أن يواجه ماضيه ويتصالح معه.

الفيلم الذي كتبه كل من (ماثيو فون Matthew Vaughn)، و(جين جولدمان Jane Goldman)، تناوب على تجسيده عدد من الممثلين الذين قدموا الشخصيات على مرحلتين زمنيتين: مرحلة 1966؛ حيث كان هؤلاء شبابًا في ذروة عنفوانهم وعواطفهم، ومرحلة 1997؛ حيث صنع الزمن بهؤلاء كثيرًا، فبدلًا من ذلك الاندفاع المتهور نحو تحقيق الأهداف، حل التعقل والتفكير العميق بالخيارات، وقد أدى أدوار الشخصيات الثلاث في هذه المرحلة كل من (هيلين ميرين Helen Mirren)، دور راشيل، و(توم ويلكنسن Tom Wilkinson) دور ستيفان، و(سيران هيندس Ciarán Hinds) دور ديفيد.

القطبة المخفية في نسيج الفيلم تؤدي -من باب أو من آخر- إلى صناعة صفحة بيضاء للموساد وعملائه؛ فعلى الرغم مما قد يعتري صورة الجهاز من اهتزاز؛ بسبب الفرضية التي يبنى عليها الفيلم، إلا أن الانتصار الأخلاقي الذي يحققه عملاء الموساد المهزومون، حين يردون الدين إلى الطبيب النازي، على الرغم من التكلفة الكبيرة التي يدفعونها، كفيلٌ بجعل المشاهد متعاطفًا مع قضية هؤلاء، وذلك ضمن فضاء يُظهر الإسرائيليين في وضعٍ مريح، بعيدٍ من كل ما يعكر صفو الحياة اليومية؛ إذ لا حضور للأراضي العربية المحتلة، ولا وجود للفلسطينيين، سوى في صورة أشخاص عابرين في المكان.

فيلمٌ آخرٌ، قد لا ينتبه إليه أحد، ولكنه يعبر إلى صالات العالم، محققًا حضوره، ولا ندري إلى أي مدىً يصدّقه الآخرون.

"نادي بانغ بانغ"

الصورة الصحافية مسألة أخلاقية أو الصحافيون في زمن الحروب

قليلة هي الأفلام التي غامرت بالبحث في طبيعة حياة المصورين الإخباريين، على الرغم من أن عمل هؤلاء كثيرًا ما يقودهم إلى مغامرات صعبة، ممتلئة بالحكايات، وبالتشويق وبالمفاجآت التي يمكن أن تكون إحداها هي الموت.

ما السر الذي يجعل من حيوات هؤلاء غير قابلة للتصوير، أو لنقل صعبة، على الأقل، هل هو المخاطر والصعاب التي يتعرض لها المصور، وقد تفرض خطةً إنتاجيةً ضخمة للفيلم، أم أن طبيعة المغامرات التي يخوضها المصورون قد لا تجد هوىً لدى الجمهور؛ ما يجعل محاولة تسويقها مغامرة محكومة بالفشل؟

إن ميزانيات الإنتاج في زمننا الحالي لا تعجز عن إنتاج أي تصور فيلمي، ومن ثم؛ فإن أي حكاية يمكن أن تتحقق؛ لتتحول إلى مادة سينمائية، ومن الضروري لأي حكاية -أيضًا- أن تحوي مقومات محددة؛ كي يكون سيناريو الفيلم قابلًا للإنتاج، والدخول في العملية التسويقية.

ربما يجب علينا أن نبحث عن جوابٍ لسؤالنا في زوايا مختلفة، وفي خلفيات مهنة التصوير الإخباري، الأخلاقية منها على وجه التحديد؛ إذ إن كل مصور فوتوغرافي إخباري، يجد نفسه -في لحظةٍ معينة- أمام سؤال يتعلق بالأخلاق؛ إذ كيف يمكنه أن يدخل ساحة المعركة؛ ليلتقط صورًا إخباريةً ناجحةً، تحقق له الشهرة والمجد، بينما يكون ضحايا الحروب والحوادث مادة هذا النجاح؟ هل يستطيع أن يتدخل في لحظة القتل؛ لينقذ إنسانًا، أم عليه أن يراقب ويصور فحسب؟ هل يستطيع المصور أن يتحمل التبعات النفسية والأخلاقية لطبيعة عمله؟

تتابع الأسئلة -هنا- ربما يشكل -بحد ذاته- جوابًا عن سؤال غياب هذه المادة النسبي عن السينما، ولكنه -في المقابل- تحول إلى مادة فيلم سينمائي روائي للمخرج جنوب الأفريقي (ستيفن سيلفر Steven Silver)، عنوانه (نادي البانغ بانغ، The Bang Bang Club)؛ إذ يتحدث الفيلم عن تجربة مجموعة من المصورين في جنوب أفريقيا، إبان حكم التمييز العنصري (الأبارتيد)، ما بين عامي 1991 و1994، مستقاة من شهاداتهم الواقعية المدونة في كتاب؛ حيث الصراع العرقي والسياسي على أشده بين جنوب الأفريقيين المنقسمين بين حزب «المؤتمر الوطني الافريقي»، بزعامة نيلسون مانديلا، وحزب «الحرية انكاثا» الذي يهيمن عليه الزولو، على حدود تحول تاريخي، تمثله نهاية مرحلة التفرقة العنصرية.

الفيلم الذي اتخذ من مغامرة المصور، جريج مارينوفيتش (ريان فيليبRyan Phillippe)، متنًا سرديًا له، وصل إلى ذروته الدرامية في لحظة التقاط المصور للصورة التي تمثل الهجوم بمنجل على رجل أضرمت فيه النار، ونال عليها جائزة البوليتزر عام 1991، بعد أن تصدرت الصفحات الأولى في عددٍ هائلٍ من الصحف العالمية، ولكن البطل الحقيقي -في هذه الحادثة- كان المسألة الأخلاقية التي ستتفاعل تفاعلًا كبيرًا، مع التقاط زميله كيفين كارتر (تيلور كيتش Taylor Kitsch)، في أثناء المجاعة في السودان، الصورة المشتهرة التي تمثل طفلةً جائعةً تحتضر، بينما كان بقربها نسر ينتظر موتها؛ كي ينقض عليها، ونال عليها الجائزة ذاتها عام 1994، غير أن هذا الصراع الذي يحسمه الفيلم آنيًا، عبر انتحار كارتر، كما حدث في الحياة حقًا، لا ينتهي مع نهاية الفيلم، وإنما يستمر في كل مكانٍ، وفي حياة أي مصور ما زال يعيش تفاصيل مهنته؛ إذ كيف تمكن الموازنة بين الرغبة في الحصول على الصورة/ الحكاية، وبين الدافع الإنساني في المحافظة على أرواح الناس؟

إجابة هذا الفيلم لا تمثل اليقين؛ فهي تنطلق من تجربةٍ حقيقيةٍ تتنازعها الأهواء والرغبات، في ظل عدم وجود حلول واقعية؛ إذ إن أغلب مواثيق العمل الإعلامي لا تستطيع أن تغطي هذه الزاوية الصعبة، وموت الصحافيين في ساحات القتال -بحد ذاته- عنصر إضافي يعقد القضية، ويتركها قائمةً من دون حل، أو إجابة.

ويبقى -في النهاية- أن مقاربة الموضوع -فحسب- من خلال السينما، على ندرة مثل هذه المقاربات، مؤشر على إشكالية مستمرة، تبحث عن جواب.

مهمات سينمائية

واحدة للمتعة وأخرى للقتل

لا ندري إن كانت ذاكرة القارئ السينمائية القريبة زمنيًا، تسمح بعقد المقارنة بين فيلمين، أو لنقل مهمتين: الأولى وهي (مهمة مستحيلة، بروتوكول الشبح، Mission Impossible،Ghost Protocol)، للمخرج (براد بيرد Brad Bird)، الفيلم الذي ينتمي إلى السلسلة ذاتها، وأطلقت عروضه نهاية عام 2011 في مدينة دبي؛ حيث النجم (توم كروز Tom Cruise)، بابتسامته الناعمة، وثقته العالية بنفسه، وبفريقه، يعطل انفجار الصاروخ الحامل للرأس النووي في آخر لحظة، بعد أن قطعت الحوادث التشويقية المتتالية أنفاسنا، المرة تلو المرة.

أما المهمة الثانية، فهي (قانون البطش، act of valor) للمخرجين: (مايك مكوي Mike McCoy)، و(سكوت واغ Scott Waugh)، الفيلم الذي بقي عالقًا في صالات العرض الأميركية مدة طويلة، محققًا إيراداتٍ ماليةٍ متقدمة، وفيه نرى ثلةً من رجال المارينز، يمكن وصفهم برجال المهمات الخاصة، وهم يجوبون العالم باحثين عن طرائدهم، أو مجموعة «الإرهابيين المسلمين الانتحاريين» الذين يريدون تفجير أنفسهم في المدن الأميركية.

في المهمة الأولى، نستمتع استمتاعًا تامًا، ونحن نرى فريق المهمة المستحيلة الطيب، وهو يخوض الرهان بعد الرهان على إمكان الحؤول دون وصول الشيفرات السرية الخاصة بإطلاق الصواريخ النووية، إلى أيدي من يريدون إشعال الحرب بين الروس والأميركيين؛ نتلقى المؤثرات البصرية الهائلة الموظفة في سبيل إقناعنا بأن بطل الفيلم قد تأرجح على برج خليفة، بعد أن سار متسلقًا على زجاج جدره من الخارج، ولن نحس بالضيق من ذلك، ما دامت صورة المدينة الكونية (الكوسموبوليتية) تتعزز؛ وإن كانت في الفيلم محطة وسطى في مخططات «المجرمين»، وكذلك أفعال الرجال «الخيّرين» المضادة.

إضافة إلى هذه المتعة، سنحس، ونحن نغلق ستائر أعيننا على قائمة الأسماء المكتوبة بالأبيض على الخلفية السوداء، أن الأمر يشبه مشاهدة عرض مسرحي، نتواطأ فيه مع الممثلين والمخرج على إقناع النفس -طوال ساعتين- بأن ما يحدث حقيقي، في سبيل المتعة.

وحدها المتعة ما يجعلنا نقبل بالألعاب الخارقة في (مهمة مستحيلة)، فنلاحظ أن الحكاية تبنى على وجود أشرار يريدون تدمير العالم كله، ومن ثم؛ سيكون من الطبيعي أن نقبل بفريق الأخيار، وهو يتجول بين قارات العالم، من دون حسيب، ومن دون توضيح كيفية استطاعته اختراق الحدود والحواجز كلها.

ولكن ما كان خيالًا قابلًا للقبول هناك، على الرغم من خياليته، يصبح مرفوضًا في «قانون البطش»، على الرغم من واقعيته، فهنا لا وجود للخيال، سوى في كون حكايته التي تقوم على وجود انتحاريين يريدون اختراق المدن الأميركية، وحتى هذا الخيال، هو واقعي، ما دامت الذاكرة الأميركية ما زالت تنبض -وبشدة- بعد مضي عقدٍ كاملٍ منذ حوادث الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر، بمشاهد مشابهة لفرضية الفيلم؛ ففريق القوات الخاصة يمارس القتل الحقيقي ضد المجرمين، بعدّه خيارًا اضطراريًا، وهو يستعرض قوته الفائضة عن حاجة الجمهور، إلى درجةٍ قد تجعل أحدًا ما يظن أن الفيلم «فيلمًا دعائيًا»، يسوّق قدرات الجيش الأميركي.

إن التباين بين المهمتين، على الرغم من أنهما صناعة هوليوودية خالصة، وبخطاب يكرس القوة أداةً متمركزة في يد النخبة الأميركية، واضح وجلي؛ إذ هو فرق بين سينما تسعى -لأسبابها التجارية- أن تمتع المشاهد متعة متفقٍ عليها على أنها خيال محض، وسينما تريد أن تربح المال، ومعه غريزة المشاهد الأميركي الذي سيرى قوات جيشه، وهي تسحق المجرمين في كل مكان.

كثيرون منا يريدون أن يشاهدوا سينما تحترم عقل المشاهد، ومن خلال هذه الرغبة، نستطيع أن نختار ماذا نشاهد، ولكن كيف لنا أن نفهم قدرة فيلم (قانون البطش) على السيطرة على عقول رواد الصالات الأميركية، مع أنه لا يحمل أي قيمةٍ فنيةٍ، تميزه من غيره؟

ربما نستطيع أن نعزو الأمر إلى طبيعة المهمة، ألم نكن -منذ البداية- نقارن بين مهمتين: مهمة صناعة سينما تمتع الإنسان، وأخرى تقدم سينما تقتل عقله؛ حتى وهو جالس على كرسيه في عتمةٍ، يظن أنها آمنة.

"حرائق" شرقية

تحرق صورتنا، وتكتب حكايتها

عبر رصانة لغته البصرية، وقدرة مخرجه على تتبع خيط حكاية مشوقة، تنتمي إلى نسق أكثر القصص شغفًا لدى المشاهد، ينجح فيلم (حرائق Incendies) في مقاربة حكايته؛ فأولاد نوال مروان (السيدة التي تغني)، أو (السجينة رقم 72) (لبنى الزبال Lubna Azabal)، يبحثون عن والدهم، وعن أخيهم؛ كي يتموا طقوس وصية أمهم، ليكتشفوا -بعد عناء البحث- أن والدهما هو نفسه شقيقهما الذي فقدته أمهما في أول شبابها، وهو ذاته الشخص الذي غير اسمه من (نهاد ماي) إلى (أبو طارق) في تحوله ليصبح جلادًا في سجن كفر ريات، يغتصب السجينات؛ ليقع على نوال -ذات يوم- مغتصبًا إياها.

«الموت ليس نهاية الحكاية؛ إذ ثمة إرث ما دائمًا.»، هذه الجملة قد تبدو عابرة، وهي تمر على لسان إحدى شخصيات الفيلم الذي كتبه اللبناني، وجدي معوض، وأخرجه للشاشة الكبيرة المخرج الكندي (دني فيلنوف Denis Villeneuve)، ولكنها تصلح لأن تدخلنا في عمق حكاية شرقنا، الشرق الأدنى، كما يسميه الآثاريون، والشرق العربي، كما يسميه القوميون، والشرق الأوسط الجديد، كما تسميه ماكينة الإعلام السياسي الرائج حاليًا، وبينما كان شرقنا -هذا- هو شرق الحكايات، أو فضاء الاستشراق الذي كرس صورته ضمن حمولة يعرفها القاصي والداني، فإن النصف الثاني من القرن العشرين، وما أنقضى من الألفية الجديدة، قد صنع تتمة للحكايات التي ماتت في الواقع، وعاشت في الخيال، ومما يؤسف له -وهو ما لم تسرده أي شهرزاد- أن كل ما رواه صناع تاريخ المنطقة، كان مقترنًا بالموت والحروب.

في هذا الفيلم الذي أنتج عام 2010 صور يسردها المخرج الكندي للبلد الافتراضي الذي يروي حكاية أوديبية معاصرة، تنجح في جعل فضاء الحدث (اللبناني، بحسب الوقائع) معممًا على بلدان الشرق كلها، فهنا يتحدث الممثلون جميعهم بلهجات بلدانهم الأصلية؛ ما يخلق عملية تبعيد عن الفضاء المشار إليه في تسلسل الوقائع، ولكن هذه اللعبة تجعلنا نستغرق في فرضية تتماهى في تفاصيلها الحدود، ويصبح المكان واحدًا

بطقوس موت وحروب متشابهة؛ فهل أمسى شرق الحكايات والجواري الحسان موحدًا -مرة أخرى- عبر هذه الفرضية؟

خلطة التفاصيل في حكاية الفيلم تبدو غرائبيةً، وبمقاس الحكايات المشرقية ذاته، ولكنها مبيّئةً ضمن مناخات الماضي القريب، وكأنها تريد القول بأن تفاصيل واقعنا لم تبتعد عن الأساطير المنسوجة عنا، ولكن بمعطيات واقعية، قوامها الحرب والموت. ولكننا -حين كنا نصد الروايات الاستشراقية- كنا نبحث في أدوات دفاعنا عن الموروث الحضاري؛ لنجعله يقف في مواجهة التلفيق الذي أطنبت -ذات يوم- رنا قباني في شرحه، في كتابها المهم «أساطير أوروبا عن الشرق، لفق تسد». ولكننا هنا، وضمن نظرة العالم كله إلى حكايات شرقنا الواقعية، طوال ما يقارب السبعين سنة الماضية، لا نجد أي أداة ندفع بها عن أنفسنا الحقائق الراسخة، سوى الاعتراف بأن هذا التاريخ يجب أن يُمحَّص وتُكشف حقائقه، ومن ثم؛ الإقرار بأن ما ولدته حياتنا من مآسٍ ليس سوى نتاج الأفكار التي ولدتها نخبنا ذات يوم. وبما يشبه الفعل الأوديبي ذاته الذي اشتقت منه العقدة الفرويدية المشتهرة.

إن مقاربة وجدي معوض في حكاية هذا الفيلم قد لا تكون مبنية على هذا المنحى من التفكير، ولكن عمق الحكاية، وبنظرةٍ عميقة، يجعلنا نخوض في هذا المسار التأويلي؛ حتى أننا حين نحاول أن نستعيد قراءة وقائع الحكاية، كما هي، لا نستطيع الإفلات من حقيقة مُرة تقول: إننا في شرقنا اليوم نعيد إنتاج الكوارث والمذابح، في متوالية لن تنتهي، ما دمنا نفقد منحة العقل، ونحن ندخل في الجغرافيا وفي التفاصيل.

وربما نكون -في ما نذهب إليه هنا- نقسر المسار؛ لنصبه في (سرير بروكوست)، وهنا لا بد من أننا نخلق لأنفسنا متاهة جديدة، لا بد من أن نستغرق فيها؛ إذ كيف لنا أن نشاهد فيلمًا عن واقعنا الشرقي بمعطيات معممة، من دون أن ننظر في المرآة؛ لنبحث في مشاهده عما يشبهنا.؟

(بديل الشيطان) حين يغرق في تأويل صناعه و انحيازهم

على الرغم من وقوع كثير من أفلامها في فخ التأويل، فإن سينما السيرة الذاتية ما تزال مثيرةً، وكلما ظهر فيلم يروي تفاصيل حياة أحد المشاهير، تولدت في إثره الرغبات في تناول شخصياتٍ أخرى.

وإذا كنا نُستفز بالأفلام التي تروي حيوات شخصياتٍ غريبةٍ عنا، فما واقع حالنا، ونحن نشاهد فيلمًا يخصنا، من جانب أو من آخر؟ هذا السؤال يجد جوابه في مشاهدة فيلم (بديل الشيطان The Devil's Double) الذي أنتج عام 2011، ويروي تفاصيل من حياة عدي صدام حسين الذي استقى مادته من كتاب «كنت ابنًا لصدام حسين» الذي صدر عام 1994، وروى فيه مؤلفه، لطيف يحي، راويته الصادمة عن أدائه دور البديل لعدي صدام حسين طوال سبع سنوات، الكتاب الذي نفذت طبعته الأولى -آنذاك- بسرعة قياسية، كان أول الدلائل الموثقة عن حكاية الشخصيات البديلة التي استخدمها الرئيس العراقي السابق؛ لتحل مكانه في مناسبات عدة، وظلت سرًا كبيرًا؛ حتى كُشف بعد سنوات طوال، وقد تركت أثرًا ما زال مستمرًا حتى الآن، ولا سيما مع ظهور روايات وتحليلات متعددة، تقول بأن من أُعدِم ليس سوى واحد من بدلاء صدام حسين.

وتبعًا لفتنة الأسئلة، ومحاولات العثور على الحقيقة، فإن الإثارة التي يخلقها هذا الأمر لم تذهب عبثًا لدى صناع السينما الذين أعادوا المتابعين إلى حكاية لطيف يحي، من خلال فيلم (بديل الشيطان) الذي أخرجه (لي تاماهوري Lee Tamahori)، وعُرِض في صالات بلدان أوروبية عدة، وقد أدى فيه الممثل الإنكليزي (دومينيك كوبر Dominic Cooper) شخصيتي كل من عدي صدام حسين ولطيف يحي، أداء متقنًا جدًا، استطاع -من خلال أدائه- أن يقدم الفروقات النفسية والحياتية بين كل من الشخصيتين، من دون أن ينساق إراديًا نحو الانتصار لإحداهما، على الرغم من أن الخطاب العام في الفيلم يميل ميلًا طبيعيًا، بحسب مصدر مادته، إلى تقديم شخصية ابن الرئيس تقديمًا فاقعًا، قد يرى بعضهم أنه مبالغ فيه، ولكن الحقيقة في التاريخ كثيرًا ما تكون مؤيدةً، بحسب روايات الشهود، ونظن أن ما كُتب حول هذه الشخصية، وبغض النظر عن كتاب لطيف يحي، يذهب إلى تنميط الشخصية بهذا الشكل الذي ظهرت عليه في الفيلم، أي: إن

صناع الفيلم لم يكونوا مهتمين بتتبع الوقائع المدرجة في الكتاب، بقدر اهتمامهم بتصنيع «الشيطان» الذي استعاروا منه عنوان فيلمهم.

السؤال الذي تطرحه هذه النوعية من الأفلام يتركز -غالبًا- على مفهوم الحقيقة، ومدى مقاربته فيها، ومن المفهوم تمامًا لدينا، ولدى شريحة كبيرة من المشاهدين، أن الرغبة في كشف تفاصيل تاريخ التسلط في العراق، في تلك المرحلة، عارمة وعالية المد، من ناحية الفضول لدى الجمهور الغربي، ومن ناحية تبصر الوقائع لدى الجمهور العراقي والعربي، عمومًا، ولكن أي صوغ يقترب من المبالغة في تقديم الشخصية، قد يُفقد هذا المسعى جديته، ولا سيما أن هذا الفيلم قد اعتمد على بناء خطين متشابكين، هما: شخصية عدي صدام حسين، وشخصية لطيف يحيى (البديل)، وغالبًا ما كانت شخصية البديل تظهر -بحكم كونها بؤرة السرد- انفعالاتها الواقعية الإنسانية، بالتضاد مع الانفعالات اللامنطقية لشخصية عدي، أي: إن الانتصار -موقفًا- كان يذهب نحو شخصية البديل، من دون أن يجري التوقف عند المبنى الدرامي لشخصية الآخر.

الأشخاص الذين عايشوا تلك المرحلة الصعبة في العراق يقولون: إن «اللامنطق» هو عنوان تلك التفاصيل التي يتحدث عنها لطيف يحيى، على الرغم من كونها حقيقية، أي: إن جزءًا من هذه الوقائع مؤيد بالشهود وغير مبالغٍ فيه، ولكن هل يصح في العرف المهني أن تغيب المعالجة الدرامية للشخصية، ومن ثم؛ تركها هكذا، وكأنها قد خرجت من تفاصيل كتاب لطيف يحيى؟

أظن أن مشكلة هذا الفيلم تكمن في هذه النقطة، ولا سيما أن هناك إرثًا من الأفلام التي قاربت الشخصية المتسلطة التي تركت أثرًا مهمًا في تاريخ السينما؛ إذ كانت تقوم على كشف بنية التسلط، من دون أن تلجأ إلى حال تهكميةٍ مضمرة، توضح انحياز صناع الفيلم الأخلاقي انحيازًا مكشوفًا، وسهلًا.

يبقى أن الخطاب الذي توجه إليه الفيلم في إدانة التسلطية، قد أرضى كثيرين من المشاهدين العراقيين الذين عانوا آثاره، ويبدو أن الذاكرة الإنسانية تبحث -دائمًا- عما يرضيها، من دون أن تعنيها الضرورات الدرامية، وهذا أمر طبيعي، ما دامت جراحها لم تندمل بعد.

"دكتاتور" ساشا بارون كوهين

سخرية تعيد إنتاج واقعٍ مبكٍ

لا يمكن لأي متابع لتجربة الممثل البريطاني، (ساشا بارون كوهين Sacha Baron Cohen)، أن يتوقف عند فيلمه (الدكتاتور The Dictator) الذي عُرِض عام 2012، من دون أن يربطه بأشهر تجاربه فيلم (بورات Borat) الذي يعود تاريخه إلى عام 2007؛ إذ قدم في ذلك الفيلم شخصية الصحافي الكازخستاني، بورات، الذي ترسله الحكومة الكازاخية؛ كي يصور فيلمًا عن واقع حياة الشعب الأميركي، وفي سياق رحلة بورات المتلئة بالمواقف المضحكة، لا يغيب عن المشاهد المواقف التي تسخر من الأميركيين ومن اليهود، ومن الكازاخيين أنفسهم، فضلًا على أن طريقة نطق بورات للغة الإنكليزية، كانت -منذ البداية- تضع المشاهد على أرضية السخرية من كل شيء.

وفي فيلم (الدكتاتور) يعود كوهين إلى الأرضية الساخرة ذاتها؛ إذ يقدم لنا شخصية دكتاتور ما، اسمه الجنرال علاء الدين، يحكم دولة (وادية) التي تمارس سياسة عدوانية في مواجهة العالم؛ تقوم مختبراتها العسكرية، وبتوجيهات من حاكمها، بتطوير برنامج نووي، وفي ظلال المواجهة، يزور علاء الدين نيويورك؛ كي يلقي خطابًا في الأمم المتحدة، وفي هذه الزيارة يتعرض لمؤامرة مدبرة من مستشاره، حيث يُخطَف ويوضع شبيه له في موقعه؛ من أجل أن يوافق هذا الشبيه على طلبات الدول العظمى.

علاء الدين الذي يجد نفسه في شوارع نيويورك، يتمكن -بعد مجموعة من الحوادث والمواقف المضحكة- من العودة إلى مكانه، حاكمًا للدولة المارقة، بعد أن علق في قصة حب مع فتاةٍ أميركية، وفي خطابه أمام دول العالم، يحاول علاء الدين إقناع العالم بصواب سياسته، عبر تعرية الديمقراطية الغربية، وكشف مثالبها، ولكن -في النهاية- يوافق على أن يقيم الحكم الديمقراطي في بلده، بعد أن تلتقي عيناه بعينيّ الفتاة الأميركية التي تصبح زوجته، على الرغم من أنها يهودية.

الفيلم الذي كتبه ساشا باون كوهين، وأخرجه المخرج الأميركي (لاري تشارلز Larry Charles)، لا يقدم جرعات عاليةٍ من الإضحاك، على الرغم من تفاني بطله في اصطناع

المواقف المضحكة من كل شيءٍ في السياق، ولا يقدم أي جديد في تقديم صورة الدكتاتور، سوى أن هذه الصورة تبدو مركبةً من صور حقيقية وواقعية عدّة، وهو أمر مسبوق، شاهده جمهور السينما في أكثر من تجربة عالمية، تبدأ بتجربة العبقري (تشارلي شابلن)، في فيلمه المشتهر عن زعيم النازية (أدولف هتلر Adolf Hitler)، عام 1940، وعنوانه (الدكتاتور العظيم The Great Dictator)، وقد لا تنتهي مع تجربة المخرج الجورجي (تنغيز أبولادزة Tengiz Abuladze)، في فيلمه «الرائع» (التوبة Repentance) الذي شاهده العالم بداية تسعينيات القرن الماضي.

وإذا جرب المشاهد أن يجرد شخصية الدكتاتور علاء الدين من قبعته التي تشبه قبعة القذافي، ومن لحية أسامة بن لادن، وهو أمر يحدث في سياق حكاية الفيلم، فهل يبقى من شخصية الدكتاتور أي ملمحٍ لافت للانتباه؟

وفي هذا السياق المثير لاعتراضات كثيرين، ممن هاجموا الفيلم؛ بحجة أنه مسيء إلى العرب والمسلمين، يجدر بالمشاهد أن يتوقف عند بعض الملامح التي يسربها كوهين في سيرورة حكايته؛ فهو يقول في أحد مشاهد الفيلم بأنه ليس عربيًا، ثم إن شعب دولة «وادية» يثور على الدكتاتور، ويعود إلى الهدوء حين يرى علاء الدين يرحب بالحكم الديمقراطي.

غير أن الشكوى من سخرية كوهين من الدكتاتور المهجن من شخصيات عدّة لحكامٍ دكتاتوريين، غلب عليهم الطابع الشرقي، كان يمكن أن تكون أجدى وأدق تحديدًا للهدف، في حال تحرى أصحاب هذه الرؤية من سياقات متعددة جرى فيها تقديم هذه الشخصية، ففي مصر -مثلًا- قُدّم فيلم بالعنوان ذاته قبل سنوات عدّة، ولعل أشد التجارب رسوخًا في الذاكرة، هي تجربة النجم عادل إمام، في مسرحيته المشتهرة «الزعيم»، ويمكن عقد المقارنة بينها وبين فيلم ساشا بارون كوهين؛ حيث سيجد المشاهد تشابهات كثيرة بين العملين، ومن ثم؛ فإن الشكوى تبدو باطلةً؛ إذ كيف تُقبل تجربة عادل إمام، وتُرفض تجربة كوهين؟!

القضية ليست في شكل الدكتاتور، أو في منطوقه أو ملامحه، مما يُقدم في الأعمال الفنية، وإنما في مرجعيتها الواقعية؛ إذ لا يمكن لصور الحكام الذين أثاروا سخرية شعوبهم، وسخرية العالم منهم، أن تكون محترمة في أفلامٍ تعيد إنتاج واقعٍ بلغت فيه السخرية الواقعية حد البكاء.

فيلم (Inescapable)

جمهورية «الأسد» على خرائط السينما العالمية

لا توجه المخرجة الكندية (من أصل سوري)، ربا ندى، خطاب فيلمها (Inescapable لا مفر منه)، المنتَج عام 2012، إلى السوريين أنفسهم؛ فأبناء جلدتها يعرفون تمام المعرفة ما ترويه حكايته، من تفاصيل خاصة بواقعهم المر طوال نصف قرن، وإنما تقدم فيلمها للمشاهد الغربي أساسًا؛ إذ نكاد نجزم بأن الجمهور في كندا والولايات المتحدة الأميركية، وفي أوروبا بنسبة أقل، لا يكاد يعرف -فعلًا- موقع سورية على الخريطة، فضلًا عن أن يعرف ما يحدث في «جمهورية الخوف».

القصة السورية المأسوية؛ حتى تاريخ قيام الثورة السورية عام 2011، لم تحضر في السينما العالمية إلا قليلًا؛ إذ طالما ذُكر السوريون في بعض أفلام العنف السياسي على أنهم يعيشون في بلد الإرهاب، أو في البلد الداعم للإرهاب؛ وحتى ذلك الفيلم الذي عنوانه (سيريانا)، وأُنتج عام 2006، بدا على عكس ما توقعه منه كثيرون؛ إذ جاء ليحكي عن طروحات شرق أوسطية عامة، بدلًا من التركيز على البلد الذي يوحي العنوان بأنه موضوعه. ونتذكر المرة الوحيدة التي أُضيء فيها سينمائيًا وضع حقوق الإنسان في سورية، التي حدثت الإضاءة حدوثًا طرفيًا، في فيلم حمل عنوان (الزائر)، وأنتج عام 2007، يتحدث عن لاجئ سياسي سوري يعيش في الولايات المتحدة عيشًا غير قانوني، تقبض السلطات الأميركية عليه؛ تمهيدًا لترحيله، وتمضي الحكاية؛ لتروي محاولات والدته في منع قرار ترحيله الذي سيؤدي إلى اعتقاله من الاستخبارات السورية.

غير أن ما تقدمه ربا ندى -هنا- يختلف اختلافًا تامًا عن تلك الملامسات البسيطة السابقة في الحديث عن سورية سينمائيًا، فسورية هي القضية، وهي الفضاء الذي تجري فيه الحوادث التي تبدأ عن قصد بكانون الثاني/ يناير من عام 2011، حيث تعود منى (جاي آنستي، Jay Anstey)، المصورة الكندية من أصل سوري، إلى وطن والدها؛ كي تلتقي بعشيقها الدبلوماسي الكندي الذي يعمل هناك؛ ولكي تبحث في تفاصيل حكاية والدها، أديب عبد الكريم (ألكسندر صديق، Alexander Siddig)، الذي طالما تكتم على تاريخه

الشخصي في وطنه، وطالما حذر ابنتيه من زيارته.

تختفي منى في سورية اختفاء مفاجئًا، وحين يصل الخبر إلى والدها، يدرك -بحسه السوري- أن ابنته قد اعتقلت، فيقرر العودة إلى وطنه، ليبدأ الفيلم -فعليًا- من هذه العودة؛ إذ يستعيد أديب تاريخه الذي يحضر حضورًا كاملًا، وكأنه لم يغادره. «نحن لم نتغير، ما زال هناك 15 منظمة سرية استخباراتية تحكمنا»؛ تقول فاطمة (ماريسا تومي، Marisa Tomei) لخطيبها السابق أديب، وهي تستقبله على الحدود، وضمن مسارات الخطر الداهم منذ دخول العاصمة دمشق، يتحرك الوالد الملتاع بفقد ابنته؛ ففي كل شارع ثمة مخبرون يتحرَّون وجوه العابرين تحت صور الأسد الأب، والأسد الابن، وبينما تبدأ تفاصيل المستور من تاريخ أديب بالظهور، من ناحية اتهامه بالتجسس لمصلحة إسرائيل في الماضي، يتبدد الضباب عما حدث مع ابنته التي وقعت ضحية رغبتها في كشف ما يحدث في سورية، من جهة اتصالها بالناشطين، وتصويرها كثيرًا من التفاصيل التي تجري في البلد؛ ما يثير حفيظة الأجهزة الأمنية التي تستغل تاريخ والدها، وزيارتها السابقة إلى مدينة حيفا في فلسطين المحتلة؛ كي تتهمها بالتجسس.

ينجح أديب -في النهاية- في استعادة ابنته؛ بسبب من تحركه ضمن مسارات الخطر والصراع بين الأجهزة الأمنية التي تركت قضية التجسس؛ لتلاحق ما فبركته منى عن صور فضائحية التقطتها لوزير الداخلية، وهنا يتوغل الفيلم في صناعة بعض التفاصيل الحركية المغامراتية التي توصل الرجل إلى ابنته، من ناحية الحكاية، وترضي المشاهد الغربي الذي لن يستغرق في مشاهدة فيلم، يكتفي برواية المأساة السورية. كثير من تفاصيل الفيلم بدت مشغولةً، من دون التدقيق في معطياتها المطابقة في الواقع؛ ما سيجعل المشاهد السوري الذي يعيش في بلده يستغربها، وهنا نذكّر بأن المخرجة لم تصور في سورية؛ للأسباب التي نعرفها جميعًا، وإنما أنجزت التصوير في بلدانٍ تحتوي على تفاصيل مشابهة، ولعل التوقف عند هذه التفاصيل قد يكون مهمًا، في حال كان الفيلم يشتغل على المطابقة بين الحيثيات الجغرافية والاجتماعية، أو قد وضعها نصب عينيه هدفًا رئيسًا، غير أن الفيلم، على الرغم مما يعتريه من مبالغات في الحركة (الأكشن)، حدد هدفه منذ البداية، أي: التعامل مع سورية، بوصفها حالة سياسية إنسانية، ولا سيما قضايا حقوق الإنسان والقمع؛ ما يضع المشاهد في تصور واضح للأسباب التي أدت إلى قيام الثورة في سورية.

الفيلم الذي استحالت مشاهدته في صالة سينمائية سورية في الأوضاع الحالية، ربما كان بداية جيدة لأفلام أخرى ستُنتَج عالميًا عن سورية التي باتت حاضرةً في المستوى العالمي؛ بسبب ثورة شعبها. ولعل تداوله على شبكة الإنترنت، وبترجمة جيدة، أتاح للسوريين فرصة مشاهدة أنفسهم وواقعهم، في واقعة سينمائية عالمية شبه نادرة.

الخيال ونهاية العالم والإنسان

"سولاريس" حين نصنع في الخيال صورتنا

تعرف الجمهور العربي إلى رواية (سولاريس Solyaris)، للكاتب البولوني (ستانسلاف ليم Stanislaw Lem)، حين صدرت نسختها العربية بترجمة المخرج محمد بدرخان، عن دار الحصاد في دمشق بداية تسعينيات القرن الماضي، وفي الحقيقة أن أغلب من سعوا للحصول عليها، إنما كانوا قد فعلوا ذلك بعد أن شاهدوا الفيلم السينمائي المأخوذ منها، وأنجزه عام 1972 الروسي (أندريه تاركوفسكي Andrey Tarkovskiy).

إن أهم ما تصنعه هذه الرواية بالقارئ هو خلق الفتنة بالخيال العلمي المصنوع أدبيًا وفنيًا صنعًا راقيًا، ويجب التمييز -فعلًا- بين رقي هذا النوع الفني وبين سوقيته، بعد أن باتت صناعة السينما تصدر لنا سنويًا عشرات من الأعمال «الخيالية العلمية»، تُنتج وفق صيغة تشويقية تجارية خالية من دسم المضامين الإنسانية، وربما تكون منها النسخة الفيلمية التالية التي صنعها المخرج الأميركي (ستيفن سودربرغ Steven Soderbergh)، من بطولة النجم (جورج كلوني George Clooney)، عام 2002.

إن خلق الفتنة لا ينسينا أن الذاكرة الطفولية لأي منا، لا بد من أنها ستكون محشوة بالخيال الذي يشبه خيالًا علميًا، ولكنه يختلف عنه اختلافًا بينًا؛ لأنه ينطلق من مكنونات غير منطقية، وغير مصوغة بحسب التعليم المنظم، وبحسب المنطق الجمعي، وإذ نستعيد تلك الصور والأفكار التي كنا نرسمها في عقولنا الصغيرة للخيالي المتعلق بالعوالم الكونية، نرى كيف أن لجم الخيال -وهو مسعًى مضمر في آليات التعليم الذي تلقيناه في مدارسنا- قد أنتج في مرحلة ما عكسه تمامًا، فبدلًا من أن نمضي في العمل والتفكير، وفق النظرة المحدودة للعالم والكون، وجدنا أنفسنا -في تلك اللحظة التي انتهينا فيها من مشاهدة فيلم (سولاريس) الذي نستدعيه هنا مثالًا بارزًا لسينما الخيال العلمي- نكتشف طاقةً هائلةً كامنة في دواخلنا، تدعونا إلى الخروج عن المنطق المؤطر الذي يضع الخيال العلمي ضمن مصفوفة الإبداع غير المؤثر اجتماعيًا، ولنعود -بعد تأملٍ طويل- لنكتشف أن الإنسان يخرج في مساحة الغريب، وغير المتوقع، عن هيمنة المألوف والسائد الذي يفرض عليه مسارًا حركيًا وعقليًا، يتماشى مع المجتمع وسلطاته، ومن ثم؛ فإننا عبر التخييل المبني على كسر القواعد العلمية الرازحة، نخطو خطوة إضافية في اتجاه تفكيك المسلم به واليقيني

غير القابل للتشكيك؛ وإذ نعكس هذا الانتحاء على حيواتنا، نرى كيف أن ما هو «كلي القدرة» في السلطة يصبح تافهًا، وغير ذي قيمة، بحسابات الكون الكبير الذي لا نعرف منه -وعنه- سوى القليل.

وإذا مضينًا قليلًا في منطلقات الخيال العلمي، ولا سيما ذلك الجزء المبني على ما اكتشفه العلماء من حقائق غيرت منطق التفكير في الكون، يصبح المنعكس الاجتماعي الذي يرد في الحكايات عن العوالم المسكونة في المجرات البعيدة واردًا جدًا؛ إذ نعثر في كثير من الأعمال الأدبية والسينمائية على تصورات بشرية للفردوس، أو اليوتوبيا التي يقيمها الإنسان هاجسًا، كلما تنامى الظلم والقهر الاجتماعيين في حياته، فضلًا على تلك الانتحاءات الفلسفية والإبداعية التي تنتجها عقول صافية، تربط بين هذا النزوع و الخيال الطفولي، ومثالها كتاب (الأمير الصغير The Little Prince)، للفرنسي (أنطون دو سان إكزوبري Antoine de Saint-Exupéry)، الذي أُنتج عدد من المواد الفيلمية والتلفازية بناءً على قصته، أو بين الخيال والفلسفة، كما يحدث لدينا هنا في (سولاريس)، حيث نرى كيف أن الكوكب الذي يحمل هذا الاسم يدافع عن نفسه، عبر محيطه البلازمي الذي يشبه عقلًا محسوسًا، بأن يعيد للإنسان الذي يغزوه ماضيه وذكرياته وآلامه، عندما يعيد تجسيد الشخوص القابعين في الذاكرة، خالقًا إياهم من جديد، تاركًا الإنسان ضمن مدار أسئلةٍ تنوس بين تصديق الوهم، والرفض، والبحث عن الحقيقة؛ ليحيل العقل الإنساني على أسئلته الأولى عن الحب والخلود والموت والحياة، ولتصبح شخصية بطل الرواية «كريس كالفن» كناية عن الإنسان الذي يخوض -بناءً على الحيثية الفيزيائية- مغامرته العاطفية التي تطهره من الماضي الذي ارتكب فيه الآثام بحق من يحب.

الفتنة الخالصة المنتقاة التي يصنعها فينا الخيال العلمي، في أشكاله الراقية، تندغم مع متعة الأدب والفن في النتاج الإنساني الهائل، ولكن ما يمنح هذا النوع قيمته المضافة، إنما يتأتى من كونه يبني شعريته في مستقبلنا الذي نسعى نحن -البشر- إلى أن نصنعه، بينما تعيدنا قوانين العالم الراهن إلى بقاعٍ نتخلف فيها، ونصبح معها أشبه بوحوش، كنا قد شاهدنا صورها في أحد كتبنا المدرسية.

إن العودة إلى رواية وفيلم (سولاريس) تضعنا أمام الاستعادة الحميمية للإنساني، أولًا، وللروائي والشعري، ثانيًا، في السينما؛ فما تضمنته هذه التجربة يقارب شكل مطالعة

الثقافي، عمومًا، للحدث العلمي الأبرز في سنوات نهاية القرن العشرين، أي: هبوط المركبات البشرية على المريخ؛ فمع أول تسرب للخبر كانت الذوات البشرية تتقد سمعًا، وهي تتمرأى بحالة الاكتشاف والطموح الإنساني في الخلود، عبر فتح العوالم الأخرى، وعبر تثبيت الذات البشرية في الفضاء؛ حيث يعاد تشكيلها بحسب تلك الأمكنة الجديدة المكتشفة، فما كانت تطرحه روايات (جول فيرن Jules Verne) الخيالية العلمية من فرضيات، أمسى -عبر سنوات قليلة ممتلئة بالانقلابات العلمية- حقيقة ساطعة، تؤكد التواصل ما بين الخيالي والمدرك العلمي، وإن تأخر ظهوره سنواتٍ كثيرة.

إلا أن الاستعادة السالفة التي تحيلنا على ما هو كامن في الرغبة الإنسانية المكرسة للاكتشاف، تنحرف درجات كثيرة حينما تقترن بحدث آخر جرى في الفضاء، وبعيدًا من الأرض أيضًا، وهو الخلل الذي أصاب المحطة الفضائية الروسية (مير Mir) عام 1997، بُعيد اصطدامها بسفينة الإمداد، وكاد أن يودي الاصطدام بحياة ثلاثة رواد فضاء، روسيين وأميركي، كانوا على متنها، غير أن الانحراف الذي نشير إليه -ههنا- ليس سلبيًا، بالمعنى المطلق، فالاستعادة، على العكس مما يوحي به الانطباع الخبري الإعلامي عن الحدث، تحمل في طياتها ربطًا جديدًا لما نبحث فيه، وهو العلاقة بين الخيالي والعلمي، ما يمكن أن يؤدي بمدركاتنا نحو تصديق المقولات العلمية، أو الأشبه بالعلمية في روايات الخيال العلمي، ولا سيما إن كان المثال الذي نختاره للتعبير عن الأمر هو كل من رواية وفيلم (سولاريس).

فثمة اتصال مباشر وحقيقي بين ضفتين، لا يمر نهر بينهما، سوى نهر التجربة الإنسانية، التجربة التي تجعل مغامرة الرواد الثلاثة في المحطة (مير)، وكذلك في المركبة (أبولو Apollo 13) سابقًا، أمرًا يحتمل تنعّم النظر الإنساني الواسع في الدلالات التي تنطوي التفاصيل عليها في هذه التجربة، أو في غيرها، ولنا أن نبدأ التفكير من نقطة أساس، هي الفعل الذي يجعل رائد الفضاء شخصًا خارجًا عن إطار اليومي المعيش لدينا، وداخلًا في أقصى مجاهل ذاتنا الإنسانية، في آنٍ معًا، مختصرًا بذلك لحظة التجرد الصوفية، بصورة الفعل الذي يفعله؛ لينقذ ما تبقى له من أمل في الحياة، وهو مسورٌ بالمحيط الذي لا يحده شيء سوى الثقوب السوداء، والكتل الضائعة في الفضاء، وعلى شكل يشبه -ربما- الأفكار والأحاسيس الإنسانية شبهًا تامًا، وكأننا -من حيث لا ندري- نرى في الأعلى مالا نراه في الأسفل، واضعين علامة المساواة بين ما يحدث في السماء، وما يحدث على الأرض.

رائد الفضاء كالفن، بطل الرواية/ الفيلم (دوناتاس بانيونيس Donatas Banionis)، هو نفسه من نقصد بعباراتنا السابقة، وهو من نتمثله في الرواد الثلاثة على سطح (مير)، أو المركبة (أبولو Apollo 13)، في الفيلم الذي روى حكايتها، وأخرجه (رون هوارد Ron Howard) عام 1995؛ إذ إن الكوكب المحيط «سولاريس» الذي يذهب إليه كالفن، في محاولة لإنقاذ الآمال المعقودة على اكتشافه سابقًا، يظل لغزًا محيرًا، في المستوى العلمي، ما دام مكتنزًا بأسرار بنيته العصية على الفهم، هذه البنية التي تستشف المكنوز في المخيلة الإنسانية، وتعيد صوغه كالمشتهى في العقل الباطن، ولكن من دون أن يجعل منه عتلة، أو مسمارًا -فحسب- في عجلة السلطة التي تنطوي عليها ممارسة الذات تجاه المعطيات المحيطة بها؛ فهاري (ناتاليا بوندراتشوك Natalya Bondarchuk) التي تمثل معطيات عدة في الرواية؛ أبرزها أنها الجزء الأهم من مكنوز كالفن الحياتي/ الذهني (زوجته التي ماتت منتحرة في الحياة على الأرض)، وكذلك كونها (الذاكرة) التي أعاد الكوكب المحيط صوغها، كما هي على سطح محطة الكوكب سولاريس، هاري هي البؤرة التي تعيد إنشاء البحث لدى كالفن في ذاته، بعد أن تدمر رغبته في إبعادها عنه، أولًا، ليتكرر ظهورها لديه، وكأنها مصيره المقاد إليه عبر ماضيه؛ وإذ يتخلى -هو- عن هذه الرغبة، فإن الخط الدرامي الذي تتمحور الأفعال حوله في كل من الرواية والفيلم، يتحدد في رغبة الذات (كالفن) في الاحتفاظ باليوتوبيا، أو المثال المقدم في هيئة الحلم (هاري) من هذا الكوكب المحيط سولاريس.

ولعل ما نسميه -نحن- خطًا دراميًا هنا، لا يعدو كونه بؤرةً سرديةً، تترادف منها الأفعال التي تسيطر في نهايتها الحقائق العلمية؛ لتجعل من مادة الحلم (هاري) أنموذجًا، أو فأرًا مخبريًا للممارسة؛ إذ إن علماء محطة سولاريس يستخدمونها وسيلة يمكن التضحية بها؛ للتعامل مع بنية المحيط أو الكوكب المحيط المفكر، ومن ثم؛ فإن ما نستشهد به، بوصفه فعلًا تخييليًا، يوضح لنا بجلاء كيف أن ما حدث في الأعلى جزء أساس مما يحدث هنا. إننا نرى في الفضاء جزءًا ماثلًا للتعرف، كما لو أنه قطعة مفقودة من دواخلنا، وجدناها فجأة، وبدأنا البحث فيها، وعليه؛ فإن مصير الرواد الثلاثة الذين سيُستبدلون -بين لحظة وأخرى- بثلاثة رواد آخرين، ليس بعيدًا من مصير كالفن؛ فالواقعة التي تفيد ببقائهم في الفضاء شهورًا طويلةً، من دون التعرض للخطر، وكأنهم يعيشون في برج عاجي مبني على تجارب عملية تُجرى في الفضاء، واندلاع الخطر فجأة، في إثر الاصطدام بعربة إمدادات آتية من الأرض، أمر مشابه شبهًا تامًا، من حيث النتيجة، لحالة كالفن الذي وجد نفسه -ذات لحظة- مدفوعًا بالرغبة نحو إنقاذ البرج العاجي، ومتعثرًا في الحلم، في آنٍ معًا، ولعل

النجاة من هذا المأزق هي واحدة في الحقيقة، وكامنة في العودة إلى الأرض؛ حيث ستعود الأشياء إلى مواقعها، من دون أن تدفع أحدث مرادفاتها إلى تعثرٍ جديد.

يتحدث كالفن -في نهاية رواية (سولاريس)- في هيئة اعتراف، فيقول: «لم أصدق لحظة أن هذا العملاق الذي يحملني كذرة غبار، من دون أن يلاحظ ذلك، سيتأثر من مأساة شخصين، وهو الذي هيأ الموت في داخله لمئات من الناس، وعبثًا سعى جنسي البشري، طوال عشرات السنين، إلى مد خيط من التفاهم معه. بيد أن أفعاله كانت منصبة على هدف ما. والحقيقة أنني لم أتيقن من ذلك تيقنًا تامًا، وإن غادرته، فهذا يعني التخلي عن الفرصة الصغيرة الخفية التي من الجائز ألا تكون إلا في خيالي، وهي التي تخفي عوالم المستقبل».

ولعل أيًا من رواد الفضاء العائدين إلى الأرض، سيقول الكلام ذاته، وإن بطريقة أخرى؛ ليعبر عن فحوى هذه العلاقة بين الخيالي والعلمي، العلاقة التي تجد تمثلها في كثير من حيوات البشر؛ إذ يصوغون الخيالي لديهم، سابقين بذلك العلمي اللاحق، وإذ وجدنا في هذا العلمي أمرًا مثيرًا، فإننا لن نحيله إلا على المدرك لدينا من أحلامنا، وعلينا أن نتوقف كثيرًا أمام أولئك العلماء الذين رأوا في رمال كوكب المريخ الحمراء مكانًا ملائمًا للعب الأطفال الذين لن يجدوا أي إعاقةٍ في الحركة هناك، لنخرج بسؤال يقول: أليس الفضاء هو فعلًا المكان الأكثر ملاءمة لممارسة الحرية؟ فإذا أجبنا بالإيجاب، فإن الفعل التالي سيكون ضرورة التفكير في العلاقة التي أشرنا إليها سابقًا، وهي التي تجعل من رواية/ فيلم (سولاريس) عملًا راهنًا، ما دامه يتحدث عن السرمدي في علاقة الإنسان وذاته/ المخيلة، مع الواقع والعلم الذي يناوشه، من دون أن يتلمس فيه سوى طبقاته السطحية، فحسب.

عالم الماء

غرق الإنتاج وأسئلة البشر

قد لا تختلف الثيمة، وكذلك الحبكة، التي يقدمها فيلم (عالم الماء Waterworld)، للمخرج (كيفن رينولدذ Kevin Reynolds)، وعُرِض في الصالات عام 1995، عن أي ثيمة، أو حبكة أخرى، من أفلام الخيال العلمي التي تتناول عالم المستقبل، وفقًا للمعطيات والنظرة المبنية على الوقائع التي يتداولها البشر، ولا سيما تلك التفاصيل التي صنعوها بأنفسهم، كالحرب النووية المحتملة، وازدياد اتساع ثقب الأوزون فوق القطب الجنوبي، أو تلك التي تصنعها الطبيعة، مثل التقلبات المناخية الجارية في مستوى العالم الذي لا بد من أن يحترق بأكمله، أو يغرق بفعل ذوبان القطبين الجليديين؛ ما سيؤدي إلى فناء سكانه من البشر، كما يحدث -هنا- في حكاية الفيلم؛ إذ لا يجد بطل العمل، مارينر (كيفن كوستنر Kevin Costner)، مفرًا من التصدي لمجموعةٍ من الأشرار (المدخنون)، وبرفقته المرأة الجميلة هيلين (جين تريبلهورن Jeanne Tripplehorn)، وفتاة صغيرة تكتنز في رأسها، وفي الوشم المرسوم على ظهرها، سر الأرض الجافة المفقودة التي كان يظنها البطل الغريب تلك الأرض المغمورة بالمياه، ويستخرج منها كنوزًا فقدها البشر.

وإذ تتكلل فروسية هذا الغريب بالنجاح، في مجابهة الأشرار، واستعادة الطفلة المختطفة، كما هي العادة في تقديم البطل الأميركي، ضمن نوعية أفلام المغامرات والعنف، يصبح اتجاه السرد واضحًا، حين يسير بسرعة؛ ليجعل من الخرافة أمرًا محققًا، إذ يطير البطل، ومعه ثلة ممن بقي من البشر، في اتجاه الأرض؛ ليهبطوا جميعًا في بقعة ما، أشبه بفردوس أرضي، وحين نتنفس الصعداء لهذا الخاتمة السعيدة، يفاجئنا الغريب برحيله، أو عودته على الأصح، إلى عالمه (عالم الماء)؛ حيث القانون هو قانون اللحظة الآنية، أي: ذلك القانون الذي يفرضه كل إنسان، بحسب معطيات مصلحته الشخصية، وليس القانون الذي يتفق حوله المجموع البشري.

إن هذه الثيمة تبدو لنا، ولكثيرين من متابعي السينما والتلفاز، معروفة بطريقة أو بأخرى؛ حتى أن الأطفال قد شاهدوا شيئًا مشابهًا، عبر دراما الرسوم المتحركة اليابانية

المشتهرة، فتى المستقبل كونان Future Boy Conan))، التي أخرجها عبقري «الإنيميشن» الياباني (هاياو ميازاكي Hayao Miyazaki)، والمأخوذة من رواية (المد المذهل The Incredible Tide)، للكاتب الأميركي (ألكسندر هل كي Alexander Hill Key)، وعرفت في التلفزة العربية باسم (عدنان ولينا). ولكن ما يهمنا -في الحقيقة- من استدعاء هذا الفيلم هو تلك الحقائق التقنية التي يطرحها؛ فنحن -من جديد- أمام بناء سردي شبه تقليدي لفيلم عدّه المنتجون -في تاريخ ظهوره- صاحب أكبر ميزانية في تاريخ الإنتاج السينمائي؛ إذ بلغت تكاليفه -آنذاك- 175 مليون دولار أميركي، فإذا كانت تكاليف العمل -هذا- قد أنصبت وفق غايتين أساسيتين: هما أجور ممثليه العالية، وعملية بناء الديكورات التي تلائم فضاءاته، إضافة إلى تكاليف الترويج والإعلان؛ فإن هذه التكلفة لا بد من أن تكون متلائمة مع الحالة التقنية التي يقدمها، وهي في الفيلم ممكنة، وليست مستحيلة؛ إذ إن الرؤية الإخراجية لم تقدم لنا الخوارق، بل إنها استفادت من كل الإمكانات التي ينطوي عليها عالم البحر، من زوارق ذات محركات ضخمة. ولكن الحقيقة التي تواجهنا في هذا الفيلم هي عدم تحقق الاستفادة من هذه الإمكانات كلها، أو عدم ملاءمة تكلفة الإنتاج للمستوى الذي تظهر فيه الأطر (الكادرات) الضخمة التي فُعّلت تفعيلًا واضحًا؛ لتقدم إقناعا متقنًا للعين المشاهدة، ولكن من دون روح أو طعم؛ حتى في عملية الإقناع، ولا سيما أن خطاب الفيلم ظل أسير مفهومات أميركية محض، كصناعة سينما العنف والمغامرات، أكثر من كونها إنسانية مخلصة لإنسانيتها؛ إذ إننا نحار كيف نفسر ذلك الإصرار على جعل الغريب يحمل ملامح لا إنسانية، وهو الأكثر إنسانية من بين شخصيات الفيلم جميعها، وهنا لا بد من أن نذكّر القارئ بالمسلسل الأميركي متعدد الأجزاء (الحسناء والوحش Beauty and the Beast)، وأيضًا بكثير من الأعمال الأميركية التي تكرر الثيمة ذاتها، ولا بد للقارئ من أن يتساءل معنا عن دلالات هذا الأمر.

إن خطاب الفيلم يكرس العقلية التي لا تقدم لنا العالم كما نعرفه ونتوقعه؛ حتى في أشد المخيلات تحفزًا، بل كما هو متخيل في رؤوس أصحاب النزعة التدميرية، إنه يحيلنا -ببساطة- إلى حال متكررة، ومعادة إلى حد الملل، في السيناريو السينمائي الأميركي التجاري، حين يتصدى الإنسان بفرديته للإنسان الآخر الذي يقود الجماعة إلى هلاكها. ولعل البؤس -كل البؤس- يأتي حين يكون الأول حاملًا للصفات غير الإنسانية، بينما يفقد الآخر عينه منذ أول مواجهة بينه وبين البطل.

في انتظار القادمين من السماء

يهدي صناع فيلم «اتصال Contact» (إنتاج 1997) عملهم إلى العالم والفيلسوف الأميركي، (كارل ساغان Carl Sagan)، الذي أورد الثيمة الأساسية التي بُني عليها الفيلم، في كتابه المشتهر (الكون the Cosmos)، الصادر عام 1980.

إن سر الألق الذي ما زال يحوزه هذا الفيلم، يعود -من وجهة نظر خاصة- إلى تشبثه بفلسفة عقلانية علمية، تؤسس للخيال العلمي، قوامها الابتعاد عن النظرة المشككة في حقيقة الآخرين الذين قد يعثرون علينا، نحن سكان كوكب الأرض، أو سنعثر -نحن- عليهم في يومٍ ما.

وحكاية الفيلم قد تبدو «متأخرة» -بلا شك- عن تلك الحكايات التي سبقت في أفلام خيالية علمية مشتهرة، مثل (أوديسة الفضاء 2001: A Space Odyssey)، للمخرج (ستانلي كيوبريك Stanley Kubrick)، وأنتج عام 1968، أو سلسلة أفلام (حرب النجوم Star Wars) التي بدأها (جورج لوكاس George Lucas) عام 1977، وأنهاها في نسختها السادسة عام 2005، وغيرها؛ فتلك الأفلام تبني مادتها على حقيقة مفترضة تقول: إننا قد تجاوزنا حيثنا الأرضي المتخلف، ومضينا في الرحلة بين العوالم، ولابأس من أن تكون رحلتنا ممتلئة بالحروب، ما دمنا نستطيع أن نعكس بعضًا من الخطابات السياسية الراهنة في مرايا الحكايات المتخيلة. ولكن حكاية فيلم (اتصال)، وعلى الرغم من تخلفها، بقيت راسخةً ومحفزةً للمشاهد المهتم؛ كي يراجع مؤلفات ساغان كلها، ويلتمس فيها الخيط الفاصل بين الخيالي والواقعي، وهنا سيصبح ارتداد مقولات الفيلم عن رسالة نجم «فيغا» أشبه برسالة يطمح مرسلوها إلى أن نعيد حساباتنا عن حقيقة وجودنا في هذا الكون؛ كي نتخلى عن الظن بأننا نحن المركز الذي تتمحور حوله العوالم كلها.

تضرب السينما -هنا- ضربتها إنسانيًا، عبر أحد أنموذجاتها المهمة؛ كي تجعلنا نهوى الاكتشاف، والتحديق في صفحة النجوم العظيمة في عرض السماء، ولكنها تفشل في أن تجعلنا نخاف من الفضاء، حين تغرقنا بأنموذجات تصنع الرعب من الغرباء الذين يسقطون علينا فجأةً؛ كي يدمروا الكوكب، وكان أبرزها في منتصف العقد الماضي، أي:

عام 2005، فيلم (حرب العوالم War of the Worlds)؛ للمخرج (ستيفن سبيلبرغ Steven Spielberg)، ولعله من الغرابة -حقًا- أن يستمر صناع الأفلام المندرجة ضمن هذه الثيمة في التكرار، على الرغم من أن السلاسل الدرامية المتعددة قد أفرغتها إفراغًا تامًا من أي ملمح جديد، أو مختلف؛ فسلسلة (بوابة النجوم star gate)، بنسخها الثلاث: (SG1)، و(Atlantis)، و(universe) التي بدأت عام 1997، وتوقفت عام 2011، وكذلك سلسلة (V)، وسلسلة الحدث (The Event)، كلها يطرح قضية هجوم الغرباء على الأرض من مختلف الزوايا، ومن أبعد الاحتمالات وأقربها، مستندةً -في أرضيتها- إلى عشرات الروايات والحكايات اللاعلمية، من جهة، والتجهيلية، من جهة ثانية، وبما يتضاد تضادًا كليًا مع جوهر الخيال العلمي المحفز لكلا العنصرين المشكلين للمصطلح.

ولعله من أواخر ما أتحفتنا به هذه الماكينة التي لا تمل، فيلم (معركة لوس أنجلس Battle: Los Angeles)، للمخرج جنوب الأفريقي، (جوناثان ليبزمان Jonathan Liebesman)، الذي أنتج عام 2011؛ إذ يغرقنا -منذ البداية- في حرب ضروس، يخوضها جنود أميركيون ضد غزاة فضائيين، ذوي أشكال غريبة، يقتلون البشر اعتباطًا، ومن دون أن نستطيع تبصر غاياتهم، سوى ما تقوله أفعالهم؛ فهم أشرار بلا سبب، وطاقاتهم ومصادر قوتهم مبهمة التكوين، وعلى الرغم من ذلك، ينجح الجنود الطيبون في إلحاق الهزيمة بهؤلاء، بتدمير مجمعهم الرئيس الذي وجد مكانه الأكثر ملاءمة، وفي مصادفة رهيبة وعجيبة في مدينة لوس أنجلس؛ لتكون الحصيلة خلطة محكمة من الأكشن والخيال العلمي ذي المستوى المنخفض، ولم تستطع أن ترفعه كل الإمكانات الكبيرة للمؤثرات البصرية التي طُعّم بها.

حصل الفيلم على إيراداتٍ عاليةٍ جدًا في الصالات الأميركية، وقد وجد طريقه إلى الصالات العربية، وإلى بسطات الأقراص المقرصنة؛ ليحوز على اهتمام كثير من الذين أظنهم قد استمتعوا به فعلًا، ولكنهم لن يتذكروه تذكرًا أكيدًا في الأيام المقبلة، ليس لأن الماكينة ستنتج ما يشبهه فحسب، وإنما لأن العمق الغائب يبقي الحواس على السطح، في انتظار غرباء جددٍ يهبطون من السماء.

2012 أو نهاية العالم

بين السينما والرواية

يحوز المخرج الألماني (رولان إيميريش Roland Emmerich) المرتبة الأولى من بين المخرجين الذين عملوا على ثيمة «فناء العالم»، بالتوازي مع تكرار الأساطير التي تتحدث عن اقتراب لحظة النهاية؛ ففيلمه (يوم بعد غد Tomorrow The Day After) الذي قدمه في 2004، قدم تصورًا عن عصر جليدي جديد يجتاح العالم، ولكن فيلم (2012) الذي عُرِض عام 2009، بدا أشبه بضربة تجارية استباقية عن الأسطورة التي تروج حول هذا العام، الفيلم الذي تجاوزت تكلفته الـ200 مليون دولار، حصد -كما هو متوقع- أضعاف مبلغ التكلفة، ليس لأن جماهير السينما كانت تبحث عن الإبهار البصري، وهو ما يوفّق به إيميريش دائمًا، وإنما لأن الجماهير كلها كانت مهتمة بمعرفة حقيقة الأسطورة التدجيلية التي ترددت كثيرًا في وسائل الإعلام التي تبحث عن الإثارة، وقالت بأن العالم سوف يفنى في 21 كانون الأول/ ديسمبر من عام 2012؛ إذ يستعيد بعضهم أسطورة شعب المايا التي تقول بأن هذا التاريخ سيكون آخر يوم في تاريخ البشرية، بافتراض أن تقويمهم ينتهي فيه، وليدعم هؤلاء حجتهم بالقول: إن (نوستراداموس Nostradamus)، وهو عراف يُحكى أن نبوءاته التي كتبها في القرون الوسطى تتحقق دائمًا، قد قال بهذا اليوم موعدًا للقيامة، لا، بل إن بعضهم استرسل في الأمر، وادعى أن «وكالة الفضاء الأميركية NASA» قد صرحت بأن عاصفة شمسية ستضرب الشمس، وستصل إلى الأرض في غضون سبع دقائق في الموعد ذاته، وسيؤدي ذلك إلى تعطيل المعدات الإلكترونية كلها، وستغير قطبي الأرض المغناطيسيين؛ إذ لن يكون -بعد ذلك- شيء اسمه ساعة أو سيارة تتحرك أو تدور، وكذلك ستتوقف وسائل الاتصال (كالهواتف المحمولة)، وستتعطل الأقمار الصناعية قرونًا كثيرة، وستختفي التكنولوجيا، وسترجع الأرض إلى العصر الحجري؛ وكما قال العلماء: إن قوة العاصفة غير محددة خطورتها؛ حتى الآن، ولكن يمكن أن تحرق الأرض»

وأنجزت قناة «ديسكفري» العلمية تحقيقا متلفزًا عن فكرة فناء العالم في هذا الموعد، إلا أنها لم تخرج عن الرتابة، وعن نزعة التشويق العلمي الرصينة، رابطة الموضوع بـ»الهوس

القيامي الألفي»، بوصفه معتقدًا ذا أسباب شتى، إلا أن هذا لم يحل دون أن تصل الفكرة إلى أصقاع الأرض كلها، على أنها شائعة شبه مؤكدة.

إن السؤال الذي طرحه فيلم (2012)، ووضعنا في محاكاة تشويقية لسيناريو الفناء، توجه -في عمقه- نحو طريقة تعامل العارفين بحقيقة الفناء المقبل، وهم قادة دول العالم المتحضّر مع أثرياء المال والمافيات العالمية؛ إذ يترك هؤلاء شعوبهم والشعوب الأخرى تفنى، بينما يفرّون إلى أكثر البقع أمانًا، وتتمثل بعددٍ من السفن العملاقة التي وُصفت فيلميًا، بحيث تشبه سفينة نوحٍ (عليه السلام)، فإذا كنا نظن أن الشرط السينمائي المتحقق في هذا الفيلم يسمح لرولان إيميريش، أو لغيره، أن يمارس نقد الفساد الأخلاقي الذي تعيشه النخب الحاكمة في الدول المتحضّرة، فإن الحقيقة هي غير ذلك؛ فالفيلم يبنى على عنصر التشويق والمغامرة، ضمن بيئة هؤلاء الذين يتحولون إلى وطنيين، يسعون للمحافظة على وجود النوع القومي المنتخب من بيئة كوكب الأرض (سبع قوميات، فقط، تنجو، إضافة إلى عشرات من أصحاب المال وغيرهم)، وعليه؛ فإن فكرة تجريم هؤلاء تتلاشى أمام منجزهم، وكذلك تُنسى المليارات من البشر الذين قتلهم انفجار البراكين على الأرض، من دون أن يحذرهم أحد بحقيقة وقوع الكارثة.

توقع النهاية في نهاية 2012 يبدو ملهمًا لكثيرين، فإضافة إلى الاجتهاد السينمائي، ثمة كثير من الروايات التي تفترض أن النهاية حتمية، ومن بين هذه الأعمال السردية تتقدم رواية ملفتة للكاتب الأميركي (ويليام جلادستون William Gladstone)، كانت بعنوان (2012: النهاية)، وتتحدث عن شخصية ماكس دوف الذي تعرض لحادث كاد أن يودي بحياته، لكنه نجا بعد أن تراءت له -في لحظات الغيبوبة، وضمن حال نورانية- أسماء إثني عشر شخصًا، يشكلون مادة بحثِه طوال حياته، وليفكك سر القصة الغريبة، تندرج أمامه مهمة جمع هؤلاء في مكان محدد في المكسيك، في شهر آب/ أغسطس من هذا العام؛ ليخوضوا في جلسة تأملية، ينقذون العالم من خلالها، وفي هذه الجلسة تظهر لهم شخصية جديدة آتية من مكان ما في هذا الكون، تطلب منهم البحث عن القيمة العليا لحيواتهم، وصولًا إلى اليوم المنشود، أي: 21 كانون الأول/ ديسمبر؛ وإذ تخلص الرواية إلى تجلي القيمة العليا في شخصية ماكس ذاته، يذهب خطاب الرواية التفاؤلي إلى أن الكارثة الكونية المرتقبة ليست سوى بداية نهوض جديد للبشرية، يتمثل في نهاية عهد الشر والحروب والمآسي؛ ليحل محله عصر التسامح والمحبة؛ فتفسير الحكاية -بحسب ما تقوله إحدى شخصيات الرواية- يفيد أن هذا اليوم سيكون «نهاية دورة دامت 26 ألف

سنة، لم يتوقع الأقدمون أنها ستكون نهاية العالم بالضرورة،» بل إن معتقدات هؤلاء تذهب إلى «أن البشر يتمتعون بإرادة حرة، وأن هناك فرصة للتغيير، قد تؤدي إلى عالم أفضل».

إن الخيال وملحقاته يظل أفضل من صناعة الجهل، فالبشر الذين يفسرون الظواهر عبر خيالهم، يضيفون ملمحًا إبداعيًا إلى الحياة، أما الذين يقررون نهاية العالم، فليسوا سوى باعة للترهات.

فيلم «رعاة البقروالكائنات الفضائية»

خلطة سينمائية تبحث عن أفق نوعي جديد

يمكننا القول إن فيلم (رعاة البقر والغرباء Cowboys & Aliens) أطرف فيلم ظهر عام 2011، من مجموع الأفلام التي سيطرت على شباك التذاكر الأميركي، وطرافة الفيلم لا تتعلق بحكايته وحبكته بقدر ارتباطها بنوعيته وتصنيفه، فقد سُمي بمسمين اثنين: سينما الغرب الأميركي، وسينما الخيال العلمي، أي إن الصالات كانت في انتظار هواة صنفين من أصناف السينما، ضمن واقعة سينمائية واحدة.

واستنادًا إلى ذلك؛ لم يكن مستغربًا أن يبقى مسيطرًا مدة ما على شباك التذاكر، لكنه لم يستطع أن يجمع في عرضه السينمائي الأول سوى عشرة ملايين من الدولارات، أرباحًا فوق ميزانيته التي بلغت 163 مليونًا.

الفيلم المهجن، والمأخوذ من رواية تحمل الاسم نفسه، من تأليف (سكوت ميتشل روزنبرغ Scott Mitchell Rosenberg)، وأخرجه (جون فافريو Jon Favreau)، يعود بالمشاهد إلى أجواء القرن التاسع عشر في الغرب الأميركي (1883 في أريزونا)؛ حيث تقع حادثة غريبة، تتمثل بهبوط سفينة فضائية، تخطف كثيرًا من البشر، من مختلف الأعراق التي تعيش في المنطقة، وسر اختفاء هؤلاء ظل بحاجة إلى تفسير، وهكذا يبدأ التفسير انطلاقا من الخاص إلى العام؛ حيث يُفتتح الفيلم بشخصية جيك (دانييل كريغ Daniel Craig) الذي فقد ذاكرته، وقد عُثر عليه مع جهاز غريب يزنر معصمه، وبعد أن يتغلب بقوته الخارقة على عدد من قطاع الطرق الذين حاولوا سرقته، نراه في القرية القريبة يتغلب -أيضًا- على ابن أحد المتنفذين، وحين يكتشف الجميع أنه مطلوب للعدالة، يحدث أن تهاجم السفينة الفضائية الجموع؛ لتختطف كثيرًا من السكان، وبعد هذه الحادثة، ستمضي الحكاية في مضيًا مسليًا؛ إذ تتحد قوى الجميع (الأميركيون، الهنود الحمر، قطاع الطرق، فضائيون يعارضون القوى التي تخطف البشر) في الهجوم على السفينة الفضائية، في محاولة لتحرير المخطوفين، وطرد هؤلاء الغرباء الذين يريدون بالأرض شرًا، وكما هي النهايات المتوقعة، ينجح هؤلاء في مسعاهم، وتهرب السفينة إلى خارج الأرض،

ويعود جيك إلى حياته الطبيعية، بعد أن تكشف حكايته تفاصيل تبرئه مما اتهم به.

حكاية الفيلم تبدو ساذجة وعادية جدًا، إذا ما طُرح محوراها الرئيسان، كلٌ بمفرده، وقد قدمت السينما الأميركية كثيرًا من الأفلام المشابهة، سواء أكان في حقل الخيال العلمي، أم في حقل الغرب الأميركي، غير أن الجمع بين الحقلين في سياق حكائي واحد، خلق نوعًا من الفضول لدى المشاهد الذي يستهويه النوع، فالسؤال الذي كان يغالب الراغبين في حضور الفيلم، كان يتركز في كيفية جمع النوعين بعضهما مع بعض، واختيار نجوم الفيلم قد أسهم في خلق فضول مضاعف؛ إذ إن دانييل كريغ بطل سلسلة تشويقية (جيمس بوند العميل James Bond 007)، و(هاريسون فورد Harrison Ford) أدى دور المتنفذ، وودررو الذي يريد استعادة ولده المخطوف هو بطل سلسلة (إنديانا جونز Indiana Jones)، ووفقًا لهذه التركيبة، فقد استمتع المشاهدون بالفيلم، لكنهم لم يمنحوه أكبر من قيمته، فهو فيلم تغلب عليه المسحة التجارية أكثر من أي شيء آخر، مع تركيزه على قيم البطولة والمغامرات التي طالما حملتها أفلام الغرب الأميركي.

وبغض النظر عن معايير القيمة الفنية التي لم ترسخ الفيلم في لوحة المشهد السينمائي، عمومًا، ولا في مشهد النوعين اللذين حاول مقاربتهما، فإن المغامرة الأدبية التي خلقت هذا الدمج تبدو لافتةً ومهمة، ولا سيما أن عالم سينما الخيال العلمي قد بات مغلقًا على ثيمة متكررة، تعرض -دائمًا- صورة العدو الآتي إلى الأرض بسفينة فضائية، وكذلك فإن سينما الغرب الأميركي قد وصلت -منذ زمنٍ طويل- إلى استنفاذ الموضوعات والثيمات؛ ما جعل هذه النوعية تعاني قحطًا إنتاجيًا شديدًا.

مصاصو الدماء مرة ومرات

الرئيس و»الكاهن» يقودان الحرب لإنقاذ العالم

شكّل أدب الرعب مادة قيمة للتحليل النقدي الاجتماعي والنفسي، وهذا ما نخرج به من قناعة، ونحن نطالع بحثًا مهمًا، كتبه فرانكو موريتي بعنوان «ديالكتيك الخوف»[11]، وفي المقابل، هل تشكل المنتجات السينمائية الحديثة حقلًا للمنهجيات النقدية، يمكنها الغوص فيها لتخرج منها بنتائج بحثية معرفية؟ ربما نستطيع نفي إمكان أن تكون الأفلام صالحة بذاتها لهذا الأمر؛ بسبب كونها أسيرة للنزعة الاستهلاكية التي تتحكم بذهنيات المنتجين، ولكن هذه العملية الإنتاجية قد تكون هي الحقل الأوسع لدراسة عملية استنفاد الثيمات الأدبية في السياق التجاري.

---

(11) يقول موريتي: "أتاح لنا التحليل الماركسي والتحليل النفسي أن نعزل مجموعتين بارزتين من المدلولات تجتمعان معًا في أدب الرعب وتجعلانه ضروريًا إذا جاز القول. وتختلف المدلولات في هاتين المجموعتين اختلافًا واضحًا، ويصعب توحيدها على نحوٍ منسجم ومتناغم. ولست أقترح هنا إعادة بناء الحلقات الكثيرة المفقودة التي يمكن أن تربط البنى الاجتماعية-الاقتصادية والبنى الجنسية-النفسية في سلسلة مفهوماتية واحدة. (..) ما أودّه فقط هو أن أشرح السببين اللذين أقنعاني -في هذه الحالة الخاصة- بأن أستخدم مثل هاتين المنهجيتين المختلفتين. الأول هو سبب واضح، يتمثّل في أنَّ الشخصيات المركزية في هذا الأدب -المسخ، مصّاص الدماء- هي استعارات صور بلاغية مبنية على التشابه بين حقول دلالية مختلفة. فهي إذ ترغب في أن تجسّد مثل هذا الخوف لا بدّ لها بالضرورة أن تجمع مخاوف ذات أسباب مختلفة: اقتصادية، أيديولوجية، نفسية-جنسية (بل ينبغي إضافة سواها، بدءًا بالخوف الديني). ويبدو لي أنَّ هذه الحقيقة تفسح المجال، إنْ لم تكن تفرض، استخدام أدوات مختلفة بغية إعادة بناء تلك الجذور متعددة الأشكال التي تَسِم الاستعارة المرعبة. غير أنَّ هنالك سببًا آخر أيضًا يجعل المسخ ومصّاص الدماء استعارتين. فهما لا يرميان إلى تركيب ظواهر من طبائع مختلفة وحسب، بل يرميان كذلك إلى تحويلها: تغيير شكلها، ومعه معناها. ففي دراكيولا ثمة رأس المال الاحتكاري والخوف من الأم: لكنَّ هذين المعنيين خاضعان للحضور الأدبي الذي يحضره الكونت القاتل. فلا يمكن التعبير عنهما إلا إذا كانا مُخَبَّأين (أو مُحَوَّلين على الأقلّ) تحت عباءته السوداء. فبهذه الطريقة وحدها يمكن للوعي الاجتماعي أن يعترف بمخاوفه الخاصة من دون أن يعرّض نفسه للوصمة. هكذا تتقارب الماركسية والتحليل النفسي في تحديد وظيفة هذا الأدب: تلك الوظيفة التي تتمثّل في أن يحمل في داخله مخاوف محددة لكي يقدّمها في شكلٍ مختلفٍ عن شكلها الواقعي: لكي يحوّلها إلى مخاوف أخرى، فلا يكون على القرّاء أن يواجهوا ما يمكن أن يرعبهم بالفعل. وهذه وظيفة «سلبية»: تشوّه الواقع. إنّها ضَرْبٌ من «التعمية». لكنها أيضًا ضَرْبٌ من «الإنتاج». فكلما افترقت رموز الثقافة الجماهيرية العظيمة هذه عن الواقع كان لا بدّ بالضرورة أن تزيد بنى الوعي الزائف غنىً واتساعًا: وبنى الوعي الزائف هذه ليست سوى الثقافة السائدة. غير أنَّ هذه الوظيفة لا تقتصر على التشويه والتزييف: بل تُشَكِّل وتُثْبِت وتُقْنِع، وهذه العملية هي عملية أوتوماتيكية ذاتية الدفع».
راجع موريتي، علامات أخذت على أنها أعاجيب، في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية، ثائر ديب (مترجم ومقدم)، ط1، (القاهرة: إصدارات المشروع القومي للترجمة، 2008)، ص 162-160.

نتحدث -هنا- عن أفلام يغيب عنها الاشتغال المتعمق بالتفاصيل، لمصلحة استثمار الثيمات الرائجة جماهيريًا، كثيمة مصاصي الدماء، والبناء عليها إيهامًا، ما يجعلها حاضرة بتجدد بين جمهور المشاهدين، ويعيدنا إلى طرح أسئلة أبسط من تلك التي أفرد لها موريتي بحثه المهم، من قبيل: هل تصدقون الأفلام والمسلسلات التي تتحدث عن مصاصي الدماء؟ وبالأحرى: هل تستمتعون بهذه النوعية الخاصة من الدراما؟

لا أظن أن هذا السؤال مجاني، أو غير مهم، في سياق تعاطينا مع ما تضخه السينما الهوليوودية في الصالات العالمية؛ إذ إنه على الرغم من عشرات الكتابات التي دحضت وجود هذه الثيمة في الحياة الواقعية للبشر، قديمًا وحديثًا، وعلى الرغم من ظهور كثير من الأبحاث التي ربطت بين شكل مصاصي الدماء، وشكل مرضى أحد أنواع البروفيريا (داء القطرب)، وهو مرض ينشأ «نتيجة عيب وراثي، أو مكتسب، في تركيب الهيم الذي يُركّب في الكبد؛ من أجل صنع الهيموغلوبين الذي يدخل في كريات الدم الحمر». ومع ما سبق كله، فقد بات علينا أن نتقبل انتشار هذه الأفلام والمسلسلات، سواء كان في القنوات التلفازية، أم في صالات السينما، أم على الأرصفة؛ حيث سوق الأقراص المدمجة المقرصنة، وكأن انتشار السلعة، فحسب، يجعلها شرعية ومقبولة، لا، بل يجعلها عرضةً للتقويم ضمن سلالة طويلة من حصص الدراما والسينما.

الرئيس يصطاد مصاصي الدماء

فيلم (إبراهام لينكولن صياد مصاصي الدماء Abraham Lincoln: Vampire Hunter)، للمخرج الروسي (تيمور بيكمامبيتوف Timur Bekmambetov)، واحد من الأفلام اللافتة ضمن سياق الثيمة، فهنا يُعاد إلى التاريخ؛ من أجل وضع الحرب ضد مصاصي الدماء في السياق التاريخي المقدس، فهؤلاء الأشرار عاشوا مع البشر منذ أن وُلدت البشرية، وهم يتحينون الفرصة؛ من أجل أن يقيموا إمبراطورية الظلام، حيث سيسودون، ويتحول البشر عبيدًا لهم، وهكذا يصبح من واجب السينما أن تحمّل أبطال التاريخ الأميركي جزءًا من المسؤولية، فهم أبطالها، وأبطال خيالها أيضًا.

وهكذا تُركّب الحكاية المأخوذة من رواية تحمل الاسم نفسه، للمؤلف (سيث غراهام سميث seth graham—smith)، وفقًا للعلاقة بين الأميركيين السود المستعبدين من مصاصي الدماء، والأميركيين البيض الذي يريدون أن يغيروا التاريخ، فإبراهام لينكولن (بنيامين ووكر Benjamin Walker) يفقد أمه، عبر مصاص دماء ينتقم من والده بعد أن ساند طفلًا أسود، كان يتعرض للاضطهاد؛ ولهذا، فإنه ينشأ على رغبة في الانتقام من ذلك الشخص، وحين يحاول، ويكاد يفشل، ينقذه هنري (دومينيك كوبر Dominic Cooper) الذي أدرك، بوصفه مصاص دماء طيبًا، حقيقة مشكلة إبراهام، وهنا تبدأ العلاقة بين الاثنين؛ إذ يدرّب هنري الشاب المتحمس للانتقام، ويكلفه بعمليات تصفية لمصاصي الدماء، وبعد مجموعة من الحوادث التي تشمل ارتباط إبراهام بماري تود (ماري إليزابيت وينستد Mary Elizabeth Winstead)، وتصفيته قاتل أمه، واكتشافه طبيعة هنري، يبدأ نشاط إبراهام السياسي؛ ليصبح رئيسًا للولايات المتحدة الأميركية، ولتصبح الحرب ضد مصاصي الدماء الذين يقتلون ابن لينكولن متضمنة في معركة الحرب الأهلية، وعملية تحرير العبيد في أميركا؛ إذ يتمكن لينكولن، وأصدقاؤه المخلصون، من القضاء على مصاصي الدماء الذين شاركوا في الحرب ضده.

الفيلم الذي حاز إيرادات جيدة في شباك التذاكر الأميركي عام 2012، يشير بصراحة إلى رغبة المنتجين السينمائيين في استنفاد الثيمة، والاستفادة من أشكالها كلها؛ حتى إن عُمل على الوقائع التاريخية، ولكن شرط ألا تسيء إلى الشخصيات التاريخية ذات القيمة

الوطنية؛ إذ إن الأهم في المعادلة -هنا- هو تركيب الثيمة على القيمة الوطنية؛ ما يحقق إرضاءً للذات إرضاء عامًا، والمتعة لهواة الصنف على وجه الخصوص.

ولكن السؤال الذي غالبًا ما يجول في رؤوسنا، ونحن نشاهد الأفلام المتكررة التي تغزل على الثيمة نفسها، هو: ما الجديد الذي يقدمه هذا الفيلم أو ذاك؟ يبدو أن قيمة الفيلم -هذا- لا تتأتى من التقنيات المستخدمة في تصوير مشاهد الحركة، وصُنفت بأنها عادية، ولا تخرج عن السياق المستخدم في أفلام الحركة في هذه الفترة، ولا تتأتى -أيضًا- من إضافات جديدة في مستوى الأداء التمثيلي لأبطال الفيلم، بل إنها تتدفق تدفقًا رئيسًا من عملية الربط بين التاريخ والثيمة، ولعل ما عدا ذلك كله يصبح تكرارًا لما سبق، ولا سيما حين نعرف أن كلًا من المخرج والمؤلف في هذا الفيلم قد باتا متخصصين في هذه النوعية من الأفلام.

الكاهن يخوض حربه أيضًا

ربما يكون فيلم (الكاهن Priest) من أهم الأفلام التي أنتجتها السينما الهوليوودية، ضمن نوعية أفلام «مصاصي الدماء»، عام 2011 وهو من إخراج (سكوت تشارلز ستيوارت Scott Charles Stewart)، وتنطلق حكاية الفيلم من تمهيدٍ مشغولٍ بلغة التحريك «الأنيميشن»، أو «الكرتون» باللغة السائدة، يتحدث عما انتهى إليه حال العالم، بعد أن خاض حربه العظمى ضد سيطرة مصاصي الدماء عليه؛ فبعد خراب المدن والدول والقارات جميعها، واقتراب فناء الجنس البشري على يد هؤلاء، جاءت مجموعة من الكهنة المدربين تدريبًا استثنائيًا؛ لتقود الحرب، ولتنتصر البشرية، غير أنه، بعد لحظة الانتصار؛ ونتيجةً لسياسة القادة الذين همشوا الكهنة، استغل أحد هؤلاء الفراغ؛ ليشكل جيشًا جديدًا من مصاصي الدماء، ساعيًا نحو خلق الأنموذج المهجن من هؤلاء ومن البشر، فهو -بذاته- حصيلة هذا الدمج بعد أن لقحت ملكة المصاصين دمها بدمه.

وبناءً على هذه المقومات المثيرة للحكاية، تعود بطولة الكاهن البطل (بول بيتاني Paul Bettany) في مواجهة الشر الخالص، بعد أن قتل المصاصون زوجته، وخطفوا ابنته، وفي سياق مشاهد العنف المطعمة بالدماء التي تسيل هنا وهناك، بمجانية كبيرة، ينتصر الخير على الشر المطلق في هذه الجولة؛ إذ ندرك -في المشهد الأخير من الفيلم- أن الحرب الحقيقية قد بدأت الآن، وبما يشكل دعوة لانتظار أجزاء جديدة من حكاية الحرب التي يقودها الكاهن البطل ضد مصاصي الدماء.

إن هذا الفيلم تلوين جديد من تلاوين الثيمة، ولكنه يختلف عما سبقه، من زاوية أنه يتعامل مع الأسطورة، بوصفها سياقًا راسخًا ومتفقًا عليه، مع هواة الصنف، بينما كانت الأفلام والمسلسلات السابقة تترك أوسع مساحة للسياق البشري؛ بحيث تضع المصاصين ضمن حجم الشواذ عن القاعدة، فالفيلم حين يخلق الجبهة القائمة بين جنس البشر وجنس المصاصين، يشير إشارة فاقعة إلى عقلية، تتبع التيار الفكري الذي يبشر في نهاية البشرية، ضمن السياق ذاته الذي يهدد البشر -عادة- بفناء عالمهم، في تصورات دينية متطرفة، قرأنا جميعًا عن سيطرتها على كثيرين في المجتمعات الغربية، ولا سيما منها

الأميركية؛ إذ يخرج علينا بين حين وآخر من يبشرنا بفناء العالم في موعد محددٍ ما.

إن هذا الفيلم، وغيره، يستمد انتشاره من ذلك العنف المشوق الذي يُصنع ضمن مختبرات الغرافيك عالي السوية، ولكنه، وفي ظلال هذا المؤثر الذي يتتبعه المراهقون في كل مكان، يمرر بضاعته الفكرية ضمن حمولة ما يظنه بعضهم ثيمةً عادية، وهنا علينا تذكّر أن فكرة مصاصي الدماء ليست سوى ثيمة من بين عشرات الثيمات، ولكنها ثيمة واسعة الانتشار، على الرغم مما تحمله في أثنائها من ركائز تجهيلية، تفسح المجال لهاوية من العنف والدم، يسقط فيها كثيرون بعد أن يدمنوها.

HANNA أو كيف تصنع إسانًا بملامح إنسانية

إن صناعة الإنسان الكامل، أو كلي القدرة، شأن علمي محض، اشتُغل فيه عشرات السنين، غير أن أحدًا لم يدعِ أنه استطاع فعل ذلك؛ ولهذا، فقد انشغلت السينما باقتراض هذا الحلم من العلماء؛ لتخلق إنسانها؛ الإنسان الذي تبنيه على ثيمة القوة الخارقة؛ ليكون عونًا في صناعة الخير في العالم، وإذ تشذ عملية استيلاد البشر الكاملين، يُخلق الأشرار من الطراز ذاته؛ لتصور الكاميرات عشرات الأفلام حول صراع الجبابرة، وهنا تمر بنا حكايات سوبرمان، والرجل الوطواط، والرجل العنكبوت، وأفلام الأربعة الخارقين، والمتحولون... إلخ.

وعلى هامش توالد الأفلام التجارية من ثيمة القوة، يمكن لأحد ما أن يشذ -أيضًا- عن القاعدة؛ فيصنع فيلمًا يستند إلى الثيمة ذاتها، ولكن بانتحاء إنساني شبه كامل، وإذا سألت عن هذا الفيلم في عام 2011، فإنه سيكون فيلم (هانا HANNA)، للمخرج البريطاني (جو رايت Joe Wright) الذي يعود إلينا، بعد فيلميه الجميلين: (العازف المنفرد the Solist) عام 2009، و(التطهرAtonement) عام 2007، بفيلم يلبس شكل أفلام الحركة والتشويق، ولكنه يغرد خارج سربها؛ فهنا تُطرح القصة في شكل فتاة جميلة، اسمها هانا Hanna (سواريس رونان Saoirse Ronan)، تعيش مع والدها، إريك (إيرك بانا Eric Bana)، في أقصى شمالي الأرض، بعيدًا ممن يطاردهما، ويبدو أن إريك، تبعًا لماضيه، قد قرر أن يجعل من ابنته مقاتلة تتقن أدوات القتلة المحترفين كلها، وتعرف كل ما ينبغي لها معرفته من الثقافات واللغات؛ ذلك، بانتظار لحظة المواجهة التي لا تطول مع أشباح الماضي الذين يطاردون هانا منذ ست عشرة سنة، وهكذا يقود الأب -بإرادته- ابنته إلى مواجهة هؤلاء، لتُعتقل بعد هربه، بعد أن كان قد اتفق معها على اللقاء في برلين، ولنراها في مقر سري للاستخبارات الأميركية، مخفيًا في إحدى الصحارى في المغرب؛ إذ تتمكن بقواها الخارقة الهرب، والالتحاق بعائلة بريطانية عائدة إلى أوروبا، وهنا ستتحول الفتاة إلى طريدة لفرقة متخصصة، توجهها ماريسا (كيت بلانشيت Cate Blanchett)، شريكة والدها السابقة في عمله الاستخباراتي، وهكذا تتداعى التفاصيل المشوقة إلى حيث تصل الفتاة إلى برلين، ولتبدأ عملية التكشف؛ إذ تكتشف أن إريك ليس والدها، وأنها نتيجة علمية محض، من نتائج مشروع تطوير قدرات الإنسان، أقامه أحد ما، في زمن ما، ثم

تراجع عنه، وقرر إيقافه، وأنها يجب أن توقف وتُعدم؛ من أجل إتمام إغلاق الملف.

الفيلم الذي ينتهي بموت ماريسا وموت الأب إريك، في سياق عملية المواجهة، لا يتبنى فكرة النهايات السعيدة، بل إنه ينحو -في سياق عملية التكشف- إلى صناعة المفاجآت التي تصدم الإنسان الذي صُنع بمعزل عن العالم؛ ففعل القتل الذي تتقنه هانا، ولكنها لا تُقدم عليه، أمر معتاد في سياق من حولها، والحكايات الطفولية التي حفظتها منذ الصغر تتكسر على وقع المجرمين القتلة الذين يطاردونها، وحين تكتشف -هي- حقيقتها، ستحاول الفرار مما يحدث، ولكنها ستكتشف أن شيئًا لن يحدث ما دام هناك من يريد أن ينهي حياتها؛ ولهذا، فإن آخر فعل تُقدم عليه سيكون القتل.

إن الحكاية التي كتبها (سيث لوكهيد Seth Lochhead) صاغها جو رايت، في منزلة وسطى بين الأفلام الاجتماعية وأفلام الحركة المشوقة، فجاءت دون ما يرغب فيه هواة أي من الصنفين، ولكن هذا لم يمنع كثيرين من أن يستمتعوا بأداء هؤلاء النجوم، أو أن يصغوا إلى الصوت الذي تتفرد به الحكاية.

In Time أو حين يصبح الوقت بديل المال

لم يُقدم صناع فيلم (في الوقت In Time) على عمل عبقري حقيقي في توليد حكاية الفيلم، وإنما قدموا ثيمة معتادة، قوامها ذلك البطل الذي يحوز قوة ما، تجعله يحارب الأغنياء؛ ليسرق منهم المال، وليمنحه للفقراء، إنها أقصوصة (روبن هود Robin Hood) ذاتها؛ محملةً على بساط مستقبلي، يتجاوز زمننا الحالي إلى مساحة محتملة في وقت ما، ولكن المميز -فعلًا- في In Time حقًا هو ذلك الاستبدال الموحي، والمعبر فعلًا، لمادة الصراع، وتحويلها من المال إلى الوقت.

في الفيلم تنتهي حياة الإنسان -حتمًا- عندما يبلغ السن الخامسة والعشرين، لقد بُرمجت الجينات البشرية لتكون هكذا، ولكن من المحتمل، وبفضل عداد الوقت الذي يومض على ساعد الإنسان، أن يحصل أي شخص على وقتٍ إضافي، يمكنه من زيادة مدة حياته، من دقيقة واحدة؛ حتى آلاف السنين، ومن دون أن تتبدل ملامحه، أو تظهر عليه علامات الكهولة.

من يحكم البشر في هذا العالم؟ ومن يضع لهم القوانين؟ إنها تلك الشركات التي تملك سلطة الوقت، وتتحكم في توزيعه بين البشر، وبين الدول، وبين المدن، ولهذه الشركات قواتها القمعية التي ترصد عمليات نقل الوقت غير الشرعية، وعصابات السلب والنهب تسعى للاستيلاء على ما يملكه الأفراد من ساعات وأيام، وضمن هذا المناخ، يصبح همّ البشر الوحيد هو الحصول على دقائق إضافية، يمددون فيها أعمارهم، فإذا نجحوا، استمروا، وإذا لم يقدروا، ماتوا، وضمن هذه المعادلة تموت والدة ويل سلاس (جاستين تيمبرليك Justin Timberlake) في اللحظة الأخيرة، قبل أن تصل إليه؛ كي يمنحها بعض الوقت، بعد أن منحه أحد الاشخاص قرنين من الزمان قبل أن ينتحر، ويقرر سلاس الانتقام من النظام الذي جعله يفقد والدته؛ فيمضي إلى حيث يعيش الأغنياء، أي: كبار مالكي الوقت، ويدخل في مقامرات تكسبه أرباحًا هائلةً، ولكن شرطة الوقت التي تسعى وراءه، بعد أن اكتشفت أنه قد حصل على وقت غير شرعي، تحرمه من أرباحه، فتندلع المعركة التي تشاركه فيها سيلفيا (أمانديا سيفيرد Amanda Seyfried)، ابنة أحد مالكي الوقت؛ إذ يمضيان في سرقة بنوك الوقت، وتوزيعه على الفقراء.

حكاية الفيلم الذي كتبه وأخرجه (أندرو نيكول Andrew Niccol) تبدو ممتلئةً بتفكير اجتماعي، يحاول إدانة وحشية سلطة رأس المال في وقتنا الحالي، وتمثلها الأنظمة الليبرالية الجديدة، ولكن -في الحقيقة- ثمة ملمحان يطغيان على سياقه كله: أولهما ذلك الاستغراق الجميل، والمتقن، لعنصر التقنية على الفكرة البسيطة؛ ما أدى إلى جعل الفيلم ينتمي إلى عالم الخيال العلمي، بينما كانت معطياته -معظمها- قائمة في واقعنا الحالي، وإن كانت قد أخذت لبوس المستقبل المحتمل، فإنها ظلت رازحة في عالم البشر الحاليين.

وثاني هذين الملمحين هو الذهاب في خلق «الأكشن» إلى أقصاه؛ فهنا لا نستطيع التوقف قليلًا عن متابعة المطاردات، فالحكاية تقوم على مخطط معروف ناجز، وشبه تقليدي، ضمن قائمة الحبكات السردية، ولكن تكثيف هذه الحال أضاع على صناع الفيلم فرصة تقديم خطاب مكرس لنقد وحشية سلطة رأس المال، ككثير من الأفلام التي ذهبت في المنحى ذاته.

وعلى الرغم من هذه الملاحظات، يظل فيلم In Time مثالًا على قدرة السينما في صناعة أفكار جديدة، تثير شهية المشاهد، فقد حصل الفيلم على عدد كبير من المشاهدين في صالات العرض، منذ انطلاق عروضه قبل شهرين، في الولايات المتحدة وفي العالم، ولكنه -من وجهة نظر نقدية- لم يحصل على موقع جيد ضمن قائمة أهم أفلام عام 2011.

عوالم افتراضية بمسحة إنسانية في شيفرة المصدر

ثلاثة أجزاء من فيلم (ماتركس Matrix)، أنتجت بين عامي 1999 و2003، بإخراج مشترك للثنائي (أندي ولانا واشوفسكي Andy Wachowski، Lana Wachowski)، كانت كافية لأن تضع المشاهد المهتم في أنحاء الأرض أمام العالم الافتراضي المحتمل الموازي للعالم الحقيقي، وحين كانت فرضيات هذا الفيلم تذهب نحو قطيعة شبه كاملة مع الواقع، كان هذا المشاهد يشعر بأن العالم الرقمي الذي يُحذِّر من الاستغراق فيه، أشبه بتجربة احتمالية، قد يخوضها ذات يوم، وتؤثر فيه فعلًا، وقد لا يفعل، ما دام الواقع الحقيقي ما زال مسيطرًا -بكل ما فيه- على التفاصيل اليومية الخاصة به، ومن هذه الزاوية؛ ظل خطاب الثلاثية «الرقمية» بعيدًا من ذهنية المشاهد؛ حتى في أيامنا هذه، على الرغم مما نشاهده من سيطرة لعوالم افتراضية، تقدمها لنا شبكة الإنترنت. إن شروط (Matrix) أشبه بلعبة إلكترونية مسلية، ولكن الخوض في مبدأ المحتمل في العالم الافتراضي ظل هاجسًا ممتعًا، وقابلًا للاشتغال عليه، ومن هنا؛ يمكننا أن نستغرق في فيلم (شيفرة المصدر SOURC CODE)، للمخرج البريطاني (دنكان جونز Duncan Jones) الذي شاهدنا له عام 2009 فيلمه الطويل الأول (قمر MOON)، فهنا تُدمج حكاية الفيلم الذي أُنتج عام 2011 عالمين حقيقيين، ولكن ضمن أدوات مجردة؛ إذ يُدخَل في الفضاء الذهني لعسكري أميركي أصيب في أفغانستان؛ لتُحَوَّل قدراته نحو تقصي الحقيقة في عمل إرهابي، استهدف قطارًا سريعًا في شيكاغو صباح ذلك اليوم، من خلال إعادته ذهنيًا -عبر الزمن- إلى ما يحدث على متن القطار؛ حيث يصبح شخصًا آخر من الاشخاص الذين كانوا هناك، ليبحث عن الإرهابي الذي نفذ العملية، في محاولة لكشف سلسلة لاحقة من التفجيرات.

تبدأ وقائع الفيلم حين يجد شون (جاك جلينهل Jake Gyllenhaal) نفسه جالسًا أمام كريستينا (ميشيل مونغهان Michelle Monaghan) في القطار، وهي تتابع الحديث معه، وشيئًا فشيئًا، نكتشف أن شون لا يعرف من هذه الفتاة، وأنه قد انتقل من فضاء العمل العسكري في أفغانستان إلى مكانه هذا، وإذ تنقطع الجولة الأولى في القطار؛ بسبب وقوع الانفجار، يصحو شون ليجد نفسه في كبسولة مغلقة، وليكتشف أنه كان يقوم بعمل استخباراتي لمصلحة الجيش الأميركي، وحين يفهم ما يحدث معه، تتوالى التجربة، وفي كل

مرة تعاد التفاصيل ذاتها في فضاء القطار، ولكن في كل مرة يتغير فعله في المكان، ليتجه مسار الحدث، بعد أن اكتشف شخصية الإرهابي، إلى محاولة تغيير الماضي الذي حدث قبل ساعات عدّة، بعد أن ارتسمت في سياق الفعل تفاصيل إنسانية مهمة؛ إذ يحاول الاتصال بأبيه، بعد إدراكه أن جراحه التي أصيب بها في أفغانستان قاتلة، وأن الجيش قد سلم رماده إلى أبيه، وكذلك يحاول إنقاذ كريستينا، وكذلك ركاب القطار، من المصير الذي حاق بهم.

الفيلم يركن إلى قمة تشويقية عالية؛ فالمشاهد سيتتبع التفاصيل المهمة؛ كي يعرف ما الذي يحصل، وسيمضي نحو صدمات مفاجئة حين يعرف أن بطل الحدث يخوض في الماضي؛ كي يعرف الحقيقة، أولًا؛ ولكي يغير مسار الحدث، ثانيًا؛ لذلك، فإن النهاية تمضي في إنشاء حال من الطمأنينة على قدرة الإنسان في تعديل المسار؛ حتى إن كان في الماضي المفجع.

الفارق الذي يحدثه الفيلم عن الأفلام المشابهة، يكمن في عدم الانجرار كثيرًا إلى المؤثرات البصرية التي طالما كانت عنوان النجاح في الأفلام الخيالية العلمية، ولا سيما منها تلك المتعلقة بالعوالم الرقمية؛ فالمشهد الرئيس في الفيلم هو مشهد الانفجار، يتكرر مرات عدة، ويُقارَب فنيًا من زوايا عدة، ولكننا نشاهده في كل مرة محمولًا على موقف مختلف عن الآخر، وقد بدا طافحًا بالإنسانية، على الرغم من قسوته، ومن هنا؛ نستطيع أن نعجب بالمحاولة التي برع فيها الكاتب (بن ريبلي Ben Ripley)، والمخرج (دنكان جونز Duncan Jones)، مع الممثل البارع (جاك جيلنهال Jake Gyllenhaal)، والممثلتين: (ميشيل موناجان Michelle Monaghan)، و(فيرا فارميجا Vera Farmiga).

حصد الفيلم نتائج طيبة في شباك التذاكر، بعد أن انطلقت عروضه عام 2011، وهو يستحق المشاهدة من الجميع، وليس من هواة الصنف، فحسب.

الإنسان في مواجهة العالم: الوحدة.. الكآبة.. الحب..

امرأة الجوار، الليلة الأميركية

فرانسوا تروفو يصنع الأفكار الخالدة

فيلمان من أفلام المخرج الفرنسي الكبير (فرانسوا تروفو FranÇois Truffaut)، يصلحان لأن يُثبتا في قائمة الأفلام التي تبث الأفكار الملهمة للسينمائيين الآخرين، وعلى الرغم من أن جميع أفلام المخرج الذي رحل عن عالمنا عام 1984 قد سُجلت خالدةً في قوائم السينما العالمية، فإن لهذين الفيلم سحرهما الخاص، من ناحية تناولهما ثيمة الحب، من جهة أولى، وثيمة الحب والسينما، من جهة ثانية. وهذان الفيلمان هما: فيلم (امرأة الجوار La femme d'à côté)، وفيلم (الليلة الأميركية La nuit américaine)؛ إذ ما يزال فيلم (امرأة الجوار La femme d'à côté)، حاضرًا لدى عشاق السينما، على الرغم من مرور عقود عدة منذ عرضه الأول عام 1981، ويمكننا أن نستدعي حضور هذا الفيلم؛ ليكون أنموذجًا لهواجس الحب والعاطفة، يقارَن به دائمًا حينما تستعر المناقشة حول واقعية الأفلام الرومانسية، ومدى تعبيرها عن الواقع.

الفيلم يروي حكاية ماتيلدا (فاني أردان Fanny Ardant)، وبرنار (جيرار دو بارديو Gérard De pardieu) اللذين ارتبطا بعلاقة حب في زمن ما، لكنهما انفصلا ومضى كل منهما في سبيله، فتزوجت ماتيلدا، ورحلت إلى مدينة غرونوبل، ولكن الحياة تلعب لعبتها القدرية مع الاثنين؛ إذ يجد برنار نفسه -بعد كل الزمن الذي مر على غيابهما بعضهما عن بعض- جارًا لعشيقته السابقة، وهكذا تعود نيران الحب؛ لتشتعل بينهما، وبعد سلسلة من المواقف العاطفية القاسية، تنتهي الحكاية بموتهما انتحارًا.

إن أهم ما يلفت انتباه المشاهد، وهو يبدأ في متابعة تفاصيل حكاية الفيلم، الحضور المدهش لفكرة الراوي. إن استخدام هذه التقنية في العمل الدرامي يطرح سؤالًا حول الوظيفة التي يمكن أن تؤديها في السياق الدرامي، وفي أفلام تروفو عمومًا، وفي هذا الفيلم خصوصًا، لا يجد المشاهد صعوبةً في تلمس الأجوبة عن أسئلته؛ حتى تلك الأسئلة التي تتجاوز الحديث عن الأفكار والخطاب، وصولًا إلى الحديث عن التقنيات السردية والبصرية، ولعل هذا يعود إلى طبيعة الأفلام التي صنعها تروفو نفسها؛ إذ يجد المشاهد

أن الأفكار كلها سهلة، وغير معقدة، ولكنها -على الرغم من هذه البساطة- تنحو في عمقها نحو التعقيد النفسي الذي ينبعث من خصوصية الثيمة، ومن خصوصية الأنموذج المقترح لتمثيلها.

وفي هذا الفيلم يمكننا تلمس تفسير وجود الراوي في سياق الفيلم، عبر قراءة أدوار الشخصيات؛ فجوف (فيرونيك سيلفر Véronique Silver)، مديرة ملعب التنس، أي: المكان الذي يلتقي فيه الجميع، ويلجأ الناس إليه في غرونوبل، تقدم لنا الحكاية عبر تقديمها للمكان، غير أنها، وحال مباشرتها لرواية الحكاية، تخرج من إطار الحال الأولى، وهي حال الراوي؛ لتنضم إلى مجموعة الشخصيات الموجودة في السياق.

والسؤال هنا: لماذا اختار المخرج، أو المؤلف، هذه الشخصية تحديدًا؛ كي ما يسند إليها موقع الراوي؟ تبدو لنا النقطة الأساسية في الفيلم جلية في المسار الذي سلكته هذه الشخصية، على الرغم من كونها جانبية في السياق، فتماثل ما يجري بين برنار وجارته، وما يجري للرجل القادم من خلقيدونية لزيارة جوف، مديرة الملعب، واضح بلا شك، ذلك من وجهة نظر تتحرى بنية العمل السردية؛ إذ نعثر على خطين للفعل، يتماسان في نقاط عدّة، لكنهما يظلان مختلفين في أفقيهما الخاص والعام؛ إذ يظهر لنا أن الحب، بوصفه أفقًا قائمًا ومشرعًا للإنسان، لا يطلب شكلًا محددًا عند الآخرين، سوى الحضور الدائم؛ لذلك، فإن الحب سلاح المرء يواجه به عملية اضمحلاله الدائم؛ فنرى كيف أن جوف تحاول الانتحار، بينما يأتي الرجل بعد أعوام كثيرة كي يراها، كذلك نرى برنار يفرغ شحنة الجنون، بينما الجارة تغني لبرنار في المستشفى أغنية (جاك برل Jacques Brel) (لا تتركيني ne me quitte pas).

وتؤكد الحكاية تؤكد لزومية الحب، ووجوب عدم تعديه إلى صغائر الإنسان؛ ما يفرض عدم الندم عليه؛ كونه تعبيرًا عن شكل آخر للحياة، أرقى وأشد مثالية، فتقول جوف: «أنا مثل إيديث بياف، لا أندم على شيء».

وهكذا؛ فإن ما يربط بين الحب والحياة التي تعيشها الشخصيات ليس ذلك الارتباط الزماني، أو المكاني، بينهما، وإنما مجموعة العلامات المنطوقة، أو المكتوبة، التي تختصر البعدين السالفين في ما بينهما؛ لذلك، فإن الحديث عن الحب انتماء إلى نسق مختلف جديد، يرتفع عن المستوى الحياتي، ويصل إلى علاقة شبه فنية ما بين العالم والفاعلين، من مثل حكاية المرأة التي تخاف أن يضمها الرجال، وأيضًا نرى كيف كان برنار يصبح

عدائيًا؛ إذ كان لا ينادي الحبيبة/ الجارة باسمها طوال النهار، وكذلك علاقة الجارة برسومها، وأيضًا حكاية الرجل الملتحي الذي يكره النساء، لكنه يتعايش معهن.

الحكايتان في الفيلم تلتقيان عبر النقاط السابقة، ومن ثم؛ فإن معقولية الواقعة العاطفية التي يتحدث عنها الفيلم تبدو حقيقية، وغير مفتعلة؛ بسبب من الاشتغال الكبير على الدعائم النفسية التي بنيت وفقها الأحوال التي نراها في الفيلم، غير أن غرائبية التفاصيل المحيطة بهذه الأحوال، جعل منها أحوالًا فاتنة، ومغرية للمشاهد العادي، فكيف بالمشاهدين الذين ينقبون عن الثيمات والأفكار.؟

هذه الفتنة المبثوثة في تفاصيل فيلم (امرأة الجوار) تعيدنا -مباشرة- إلى فيلم سابق لفرانسوا تروفو، أريد لها أن يكون كوميديا عاطفية، مثيرة للمشاهد؛ إذ دُمجت فيه ثيمتا الحب والسينما مع بعضهما بعضًا، بعنوان مثير -أيضًا- هو (الليلة الأميركية La nuit américaine)، وأُنتج وعُرض عام 1973، ونال جائزة الأوسكار لأحسن فيلم أجنبي في العام نفسه وهو يحكي حكاية مخرج يريد أن يقدم قصة أميركية عن هرب زوجة الابن مع عمها، والد زوجها، بعد أن اكتشفت أنها تحبه، وفي سياق تصويره للحكاية، يتعثر التصوير؛ بسبب مشكلات الممثلين الذين يعاني كل واحد منهم مشكلاته العاطفية والإنسانية، وفي سياق هذا الفيلم؛ حيث نرى حشود العمل، وازدحام المكان بأدوات التصوير، وأجساد العمال، وهي تعبر المكان، بينما نسمع تلك الكلمات المستعجلة التي تقدم ملامح لبعض التفاصيل؛ فيعمل السينمائيون، وهم يصورون. في سياق هذا كله، يطرح تروفو سؤالًا يبدو عابرًا وهامشيًا، ويجيب عنه لنفسه: من المخرج؟ إنه من يطرح الاسئلة دائمًا.

يؤدي تروفو نفسه دور المخرج «فران» في الفيلم، ويبدو لنا متماهيًا مع تروفو المخرج الحقيقي، غير أنه -في سياقه هذا المعتمد على لعبة (السينما داخل السينما) التي تقارب تقنية (المسرح داخل المسرح)، يبقي خيطًا يعيدنا إلى المنطلق الأساس الذي تتولد منه متعة هذا الفيلم، إنه الربط بين العالمين كليهما: عالم الفيلم الذي يصنع، والفيلم الذي يؤطر الأول، وكأنه يمارس معه علاقة سرية في زاويةٍ معتمة.

وسؤال تروفو ليس هامشيًا، ولا عابرًا، في بعده الخطابي، وإنما هو علامة أساس في الفيلم، ترتبط بالمعنى الذي يبدو غامضًا لصيغةٍ من قبيل: (الليلة الأميركية)، ولاستجلاء هذا المعنى، يقول المخرج فران: «عندما تحدث الحادثة في الليل، وتعود في النهار»، ويتوضح الأمر في الفيلم المصنوع على أنه «حكاية شابة اكتشفت أن الشاب الذي تزوجته ليس

إلا صورة من والده، فوجدت أنها تحب الوالد، وليس ابنه»، كما جاء على لسان جولي (ناتالي باي Nathalie Baye)، الممثلة الأميركية إنكليزية الأصل التي فهمت الأمر كما سبق؛ ما أدى إلى تغيير في جزء أساس من السيناريو، وهو الخاص بليلة الهرب؛ إذ يترك الوالد وزوجة الابن الآثار الدالة على هربهما، أو أن الشابة تتعمد ذلك؛ إذ تقول للأب: نذهب حالًا وكاللصوص.

إن ملامح الحلم الذي ينتاب تروفو/ المخرج فران التي تكتمل في أثناء العمل، تبدو لنا مندغمة مع الفعل اللاشرعي الذي تكتنفه الحكاية، فالتناظر قائم -إلى حد ما- بين طفلٍ يطرق بعفوية في شارع معتم، وبيده عصا معقوفة الآخر، تمكنه سحب لوحة الصور في مدخل صالة السينما، ورجل وامرأة يسدلان الستارة على علاقة طبيعية، من حيث العرف البشري، وغير طبيعية في جانبها الاجتماعي.

يقول ألكسندر (جان بيير أومون Jean-Pierre Aumont) الذي يمثل الأب العشيق في الفيلم، معقبًا على مشهد القبلة والقطة، وبعد حديث مع زوج جولي عن انقضاء الوقت بالتمثيل: لقد اخترعت القبلة؛ لتقول إننا لسنا أشرارًا، ولا نحمل أسلحة، ونحن نحب بعضنا بعضًا، ويعقب بعد هذا الحديث: أنا بحاجة إلى هذه الكلمات، إنها حاجة تشبه حاجته إلى أن يتبنى شابًا يحمل اسمه من بعده، وأيضًا تشبه اعتياده على الموت غير الطبيعي في 180 فيلمًا مثل فيها، ولكنه مات فيها كلها، إما بالخنجر، وإما انتحارًا، وإما في حادث، هذا الموت الذي -ربما- أمسى هاجسه، دفعه إلى الموت في حادث حقيقي قرب المطار، ولم يفعل له شيئًا اعتذار المخرج الممثل إليه من صيغة الموت المتوافرة في الفيلم (القتل على يدي الابن). إن هذا الاعتذار في البداية، ومن حيث كونه ينطلق من المخرج الممثل، يرتبط ارتباطًا شعريًا قاسيًا بصور تبدو أطيافًا تلتحق باللقطات سالفة الذكر، فالميتة منطقيًا، وبحسب المخرج الممثل، يجب أن تكون طبيعية حياتية، وصورة الابن المتبنى الشاب تلحقها صورة طفل وطفلة، يلعبان الورق على طاولة، بينما تمر عربة متحركة خلفهما.

أما ألفونس (جان بيير ليو Jean-Pierre Léaud) الذي تخنقه صورة العنف، وتسرق منه ليلان (داني Dani)، فإنه يجد جوابًا كافيًا -في مستوى الفيلم المصنوع- عن سؤال: «هل النساء ساحرات؟»، فالعلاقة المأسوية في هذا الفيلم، تجد ظلها الآخر في علاقته مع جولي (جاكلين بيسيه Jacqueline Bisset)، وما يستتبعها من موقف يحمل من الطفولية

أكثر ما يحمل من براثن المأساة، وكأنما أراد تروفو -هنا- أن يعمّد التناظر الهندسي القائم بأفق حياتي ذي مفارقة جميلة. وجولي التي تحمل ملامح الممثلة الملكة في هوليوود، وكانت تحب المطر في الريف، فاستعاضت عنه بمطر مصنوع في حديقتها، وتقول لألفونس منذ البداية: «السينما أهم من الحب»، ولكنها، وفي مجمل فعلها في عملية صناعة الفيلم، وما تخلله من مشكلات، سعت إلى أن تطابق بين الاثنين في سياق واحد، لا يسيطر عليه الانضباط بقدر ما يسيطر عليه الانفلات نحو العالم.

إن العلاقات التي نسجتها تقنية «السينما داخل السينما» ليست بذات قيمة أمام تعقد العلاقة بين الحكايتين؛ فإذا كان اتجاه التناظر هو التضاد، كما ظهر لدينا في الفيلم كله، فإن ذلك لا يلغي رؤية المخرج «فران»، ولا رؤية «تروفو» في إمكان المزج بين هذين العالمين، بل يزيد على هذا الأمر، ويوضح لنا الجانب المتعلق بفهم تروفو للسينما، وضرورة إبعادها عن فكرة الصراع التراجيدي؛ من حيث كون السينما فنًا سرديًا شعريًا أكثر من كونه ناقلًا للحرب والصراعات.

إن الزمن الذي استهلكه العمل، ونعرفه عبر ارتباطه بارتفاع بطن تلك الممثلة التي رفضت الظهور بالبكيني؛ لأنها حامل، هو الذي أحاط بصرخات المرأة العجوز، الملقبة بـ «الحزن والشفقة»، في إحالة واضحة إلى رؤية أرسطو عن المسرح والمحاكاة، وجعلها هامشًا -فحسب- لا معنى له أمام المتعة، واذا كان هذا الزمن هو الليل، كما توحي كلمات المخرج فران، حين يقول لألفونس: «السينما تسير كالقطار في الليل، ونحن نسير معها؛ كي نسعد في عملنا»؛ فإن هذا الليل هو ليل للحب وللعشاق، كما تريده السينما، بوجه عام، وسينما تروفو، بوجه خاص.

برغمان وميشيما وجماهير الصمت

قبل وفاته بسنوات، تصدّر الأخبار إعلان للمخرج السويدي الراحل (انغمار برغمان Ingmar Bergman) (من 1918 إلى 2007)، يفيد بعزمه على الانتحار بطريقة معدّة ومخطط لها، وعلى العكس من هذا التصدُّر، انزوى خبر شنق أحد الآسيويين نفسه في أسفل صفحة أخيرة، في صحيفة عربية واحدة فقط.

وبين الخبرين مرَّت سحابة من الكلمات والأفكار المقدَّر لها أن تمرَّ همسًا، بلا أي ضجيج يخالف المعتاد، وبقي أن بينهما ضمنًا مساحة شاسعة، هي المساحة الواضحة بين الشمال والجنوب.

لا شك في أن السويدي، برغمان، ليس أيقونة مثلى للتأمل في بنية ثقافية ومعرفية، تحكم الشمال الفني القوي، بل حتى المتغطرس؛ إذ كان قد أعلن رغبته في الإقدام على الانتحار؛ حزنًا على زوجته التي رحلت عام 1995؛ في إثر إصابتها بسرطان المعدة، ولكن فعلته -بحد ذاتها- تحملنا على عدّ الإعلان نفسه أيقونة التسيُّد الإعلامي؛ إذ لا شيء أقوى تأثيرًا منه، وفي المقابل، انتحر الآسيوي في البحرين بصمتٍ، من دون إعلان، أو حتى أثر، سوى أنه ترك جهاز تلفازه مفتوحًا على محطة BBC .

فإذا ما تعاملنا مع هذا الصمت، وذاك التفصيل، بجدية غير معتادة؛ هل سنخلص إلى قراءة من نوعٍ ما، تمحص العلاقة بين قوة الإعلان وضعف الصمت، وهما المقابلان لعلاقة الشمال القوي بالجنوب الضعيف؟

عام 1972 نظم (يوكيو ميشيما Yukio Mishima)، الروائي الياباني، عملية انتحاره الخاص، بعدما أقدم على احتلال إحدى القواعد العسكرية اليابانية، مع فرقته من مقاتلي الساموراي؛ ليعلن -بعدئذ- مطالبه التي عدّت خرقًا لبروتوكول الصمت المتواطئ عليه، بين الحكومات اليابانية المتعاقبة والولايات المتحدة الأميركية، ولا شك في أن ميشيما فشل في إجبار اليابان الرسمية على اتخاذ قرارات تخالف المهيمن في المستوى العالمي، بينما نجح انتحاره في جعل كثيرين يتذكرون أن لا شيء يستحق الحياة من أجله، ما دام الفم مغلقًا، والواقع مسكوتًا عنه، في ظلال راسخة، ليست سوى سواد يمدُّ طوله على الحياة الراهنة.

وقبل عقدين من الزمن، تقريبًا، حدثت في راوندا أبشع مذابح التاريخ الحديث، حينما نجح المتطرّفون القبليون في إبادة ما يقارب عشرين في المئة من سكان البلاد من الهوتو والتوتسي المعتدلين، وسط حمى الدم التي جعلت أحد قادة هؤلاء يعلن، في ذاك الوقت، وبصفاقة، توقف عصابته عن عمليات القتل؛ لعدم بقاء أي من «الأعداء» على قيد الحياة.

وبالتوازي مع هذا كله، اكتشف العالم -منذ سنوات قليلة- طائفة «مفبركة» في أوغندا، سمت نفسها بطائفة (إحياء الوصايا العشر)، أباد مؤسسها أتباعها؛ من أجل الحصول على أموالهم، بعدما اكتشفوا أن العالم لم -ولن- ينتهِ بنهاية عام 1999 وبداية عام 2000.

ولكن العالم انتهى -حقًا- عند هذه الحدود الفاصلة بين الموت والحياة، أو -بالأحرى- بين إعلان فكرة الموت إعلانًا استعراضيًا، والموت -بصمت- في معتركات بشعة، تبدأ بالاضطهاد الاجتماعي الطبقي؛ لتصل إلى الاضطهاد العرقي والطائفي، وصولًا إلى الإجرام المنظم من الأفراد أو الجماعات أو الحكومات.

وبعيدًا مما يساق -هنا- من تفكير بعولمة الموت، وجعله سلعة استهلاكية في الأخبار اليومية، لا بدَّ للثقافة، وللسينما تحديدًا، من أن تعلن موقفًا مما يحدث، في هذا المستوى المحلي، أو في ذاك العالمي، موقفًا قوامه إعادة القيمة للإنساني مما أنجزته الحضارة الإنسانية في مجال تفكيرها بالإنسان، بوصفه موضوعًا، وأقصد إعلانها العالمي لحقوق الإنسان.

هل بقي شيء في هذا الإعلان يستحقُّ أن يتوقف عنده المثقف؛ كي ما يفكر فيه مجالًا لإثبات العافية الفكرية والإنسانية.؟ معظم الإجابات تفيد بالنفي، فالإنسان الميت / الصامت/ المقهور، والضحية الممتازة احتمالًا هو الإنسان المرحلي، وهو -أيضًا- الإنسان الاستراتيجي في ضوء «العولمة»، واقتراحاتها النظرية، والعملية أيضًا.

وفي هذا المجال قد لا تسعفنا التفاصيل المتكاثفة، ونحن نعيش كل هذا الخراب؛ كي نجد أي قيمة في إنجازات إنسانٍ نبشَ الجوهر التراجيدي للذات الإنسانية، وصراعاتها بين الرغبة في الحياة وبالموت، أو سكون العناصر والأرواح، وأخذ -في أواخر أيامه- يعلن عزمه على الانتحار باستعراض، وقد هزمه هاجس الحب لشخص ميت، بينما تمضي شعوب -بأكملها- إلى حتفها، مُساقة أو متروكة في عراء حروبها.

فورست غامب

السباحة ضد التيار صوب اليوتوبيا

«الغناء خارج السرب» هي أبلغ العبارات في التقديم لفيلم (فورست غامب Forrest Gump) الذي حاز ست جوائز أوسكار عام 1994، هي على التوالي: أفضل فيلم، وأفضل إخراج للمخرج (روبرت زيميكس Robert Zemeckis)، وأفضل ممثل لبطله (توم هانكس Tom Hanks)، أفضل مونتاج، أفضل سيناريو مقتبس (ايريك روثEric Roth)، وأفضل مؤثرات بصرية.

هذه الحصيلة الوافرة من الجوائز في مسابقة واحدة، هي مسابقة الأوسكار، لا بد من توليدها مجموعة من التساؤلات حول هذا العمل المقتبس من رواية بالعنوان نفسه، من تأليف (وينستون جروم Winston Groom)؛ إذ كيف أمكنه أن يتخطى حاجز المنافسة مع الأفلام الأميركية الأخرى، وقد بُنِي على قصة، أقل ما يقال فيها أنها لا تصلح لأن تكون موضع إقبال جمهور اعتاد أفلام الأكشن، والرعب، والإرهاب، ومعارك التاريخ الكبرى؟

سؤال واحد قد يجمع التساؤلات الأخرى كلها، ولكن جوابه لا بد من أن يكون متعددًا، تبعًا لتعدد زوايا الرؤية والمشاهدة، وأول جوانب تعدد الإجابة يأتي تأتيًا رئيسًا من تلك الآلية التي تعامل معها -وبها- سيناريست الفيلم ومخرجه، باتجاه تحويل الرواية إلى سيناريو، ثم إلى فيلم، فنحن لم نقرأ الرواية، وربما لن نقرأها، ولكن الحفر الذي قام به المخرج، عبر لغته البصرية، يقودنا إلى افتراض سياق نفسي عميق، يحكم البطل فورست غامب الذي -ربما- يخدعنا ببساطته، في اتجاه تحويل التفاصيل إلى خطاب يهاجم التعقيد المجتمعي لسبل الحياة، المترافق مع لوحة متكررة لاغتيالات تهز الذات الأميركية المبنية على حلمها، في وطن الحرية شبه المطلقة.

يحكي الفيلم قصة ولد معاق، بطيء الفهم، أدخلته أمه مدرسة عادية، وليس مدرسة تخصصية؛ لأنها أرادت ألا يشعر بالنقص؛ وتبعًا لهذا، فقد كان التلاميذ يضايقونه؛ بسبب وضعه مقومًا للساقين، وحدث في أثناء عودته إلى منزله، مع صديقته الوحيدة التي كانت تعامله جيدًا، أن طارده أشقياء المدرسة؛ ما جعله يجري بسرعة رهيبة، درجة أن

مقوم الساقين تحطم، ثم يتكرر الموقف نفسه عندما كان في المدرسة الثانوية، ولكنهم طاردوه -هذه المرة- بسيارة؛ فاقتحم -من دون أن يدري- مباراة للركبي، فيصبح فورست بطلًا للعبة بالمصادفة، ثم -بعد ذلك- يلتحق بالجيش، ويشترك في حرب فيتنام، ويستطيع في أثناء إحدى الغارات من الأعداء أن ينقذ خمسة جنود؛ فيحصل على وسام الشجاعة من الرئيس نيكسون، وتتوالى التفاصيل في حياة فورست، لتقدم شخصية تنجح في كل ما تريده، من دون أن تسعى سلفًا لهذا النجاح، ولكن ما يبقى غصةً في هذا السياق هو فشله عاطفيًا، ولا سيما في علاقته مع صديقته منذ أيام المدرسة، جيني (روبين رايت Robin Wright) التي تصاب بمرض الإيدز، ولكن فورست -على الرغم من ذلك- يعيش معها، ليصاب هو أيضًا بالمرض، بينما تنجب له قبل أن تموت فورست الصغير.

خطاب الفيلم أراده روبرت زيميكس أن يظهر، عبر افتراض أنه حامل لمجموعة من القيم الأخلاقية المثالية، من خلال أدوات تقدم ببساطةً تقارب بساطة الحكاية، وقد وجد هذه الأدوات من خلال مستويات عدة، أولها المستوى البصري، فهو يجعل من الريشة مفتاحًا لسرده، منذ طيرانها الأول، واستقرارها بين قدمي فورست القادم؛ ليرى صديقته جيني، وحتى طيرانها -مرة ثانية- في ختام الفيلم، حين يودع فورست الأب فورست الابن الذاهب إلى المدرسة، مثل أبيه في بداية الفيلم؛ فالريشة تطير مبتعدة، ولكن عدسة الكاميرا تقترب منها؛ لتعتم الإطار (الكادر). إن تركيز المخرج على هذه العلامة البارزة، في هذا المستوى البصري، لا يشير إلى انشغاله بالتفاصيل التي يزدحم الفيلم بكثير منها، ولكنه يقود المشاهد إلى الفصل بين الجماليات المجانية، وتلك التي تتراكب مع تفاصيل الحكاية، وفقًا لمبدأ أساس في الفنون البصرية، يقول ألا قيمة للجمالي في بنية العمل الفني، إن لم يوظَّف مع المستويات الأخرى، وإلى الحد الذي يجعله غير قابل للتفكيك، أو الفصل عن المستويات المتلاحمة معه.

وضمن هذا السياق نقف أمام مشهد خطبة فورست العائد من حرب فيتنام، أمام معارضي الحرب في واشنطن؛ إذ نرى جيني، وهي تخرج من بين الجموع؛ لتخوض في الماء، ولحاقه بها؛ لنتذكر كم رأينا مثل هذا المشهد في كثير من الأفلام السابقة! إن تقليدية الهيكل العام للمشهد تجعله عصيًا على الفرادة من الناحية الجمالية، ولكن الربط الحاصل بين جري فورست وتفاصيل حياته، من جهة، وبين نصيحة جيني الدائمة له بضرورة الركض، من جهة ثانية، يولد لدينا متعة الدمج السري بين الصورة والمعنى، أي: بين الدلالات التي تنطوي عليها مقولة الركض، والتفاصيل الجمالية في

المشهد، ولنغدو -بعد هذا كله- أسرى محاولة تفسير ما نراه على هيئة مقولات، تكون شبه مفهومة لدينا.

هل يكمن سر الاستمتاع بمشاهدة هذا الفيلم من حياة فورست غامب، بوصفها تفاصيل، أم أنه خاضع -بدرجة أو أكثر- لهذا الإتقان في صنعة الإخراج وتكنيكه؟

لا يمكن القول إن تسلسل تفاصيل حياة فورست هي الأساس في الأمر، ما دامت تدل -كما قيل هنا وهناك- على محطات وقيم معنوية في حياة الجيل الشاب الذي يقود الولايات المتحدة الأميركية، وبدأ منذ عهد الرئيس الأسبق، بيل كلينتون؛ إذ إن هذه التفاصيل أمست اليوم شبه فاقدة لمعناها، ولعبرها، ولمقولاتها، على أيدي أفراد الجيل نفسه.

ولكن البحث المركز على اختلاف فورست عن غيره، منذ ولادته شبه كسيح، واتهامه بالغباء، ثم مسايرة الحظ له؛ حتى في أسوأ لحظات حياته، يقودنا إلى حال فرز اجتماعي، سياسي، اقتصادي، لواقع المجتمع الأميركي، وللعُقد المستحكمة التي تسيطر عليه، لنرى -بعدئذ- أن شخصية فورست ليست إلا النقيض الشعري لسلطة مجتمع تحكمه رغباته في تسيد العالم، ويسعى في الوقت نفسه لتطهير ذاته من الشوائب، كالتمييز العنصري، والتمييز ضد المثليين، وغير ذلك، إن هذا المستوى المضموني يعزز لدينا -نحن المشاهدين- مشروعية خطاب الفيلم، واختلافه عما طرح -بالتوازي معه- في الإنتاج السينمائي الأميركي؛ حتى أن الجمل التي تتخذ موقع البث في الفيلم، مثل مقولة الأم: «إن الحياة لعبة شوكولا، لا يمكن لك أن تعرف ماذا ستجد فيها.»، وكذلك مقولة جيني: «لكل منا قدره.» المترافقة مع مقولة الكابتن: «لكننا وقعنا من الأعلى إلى الأسفل، والتقينا مصادفة.»، تشكل -في مجموعها- لوحة موازية لما نفترض وجوده في روايةٍ يلوح فيها ظلُّ المهمشين، ويتحول؛ ليكون واقيًا للجمهور الذي تخنق أحلامه أشعة شمس الرغبة السلطوية وحرارتها في امتلاك كل شيء.

يقول فورست غامب دائمًا: «هذا كل ما عندي»، وهو -في الحقيقة- لا يملك شيئًا، سوى أن يعيش، وهو -في هذا- يمتلك كل شيء. هل هو القدر ما يسير حركته، أم أنه قانون المصادفة والضرورة؟ لابد من أن المناقشة حول هذه المفهومات، ووجودها في الفيلم، سينتهي أمام ازدحامه بما ينفي الثبات؛ إذ تستمر حياة فورست وراء ظل الريشة والاحتمالات.

يثير فيلم (فورست غامب) -عبر ما سبق- كثيرًا من التساؤلات حول ما نعرف عن الواقع الأميركي، ولكنه لا يقدم إجابة، بل خيطًا معرفيًا، فحسب، يمكن لمن يتتبعه، الوقوف على قرار تتزاوج فيه آليات إنتاج الدمار وسماوات الأحلام الإنسانية البريئة.

غير أن السؤال الذي يتداعى إلى ذهن المشاهد، هو: هل نستطيع -حقًا- التأقلم مع هذه الصورة المزدوجة التي تجمع بين الذهاب إلى الأحلام، على اتساعها، والركون إلى الأحلام الإنسانية البسيطة، أم أننا لا بد من أن نمارس لعبة الانحياز، والانتماء، إلى أحد جانبيها؟ سؤال رهن الإجابة، ما دام فورست غامب، بصفته شخصية روائية -كما كان- أنموذجًا حُلميًا، أو مشروعًا إنسانيًا محتملًا، وكذلك ما دام فيلم (فورست غامب) يؤرخ لنمط جديد من الأفكار السينمائية الصادمة، وتوالت -بعده- أفلام كثيرة، بوقائع مختلفة، ولكن بفكرة متكررة، تتمحور حول حياة الإنسان الصغير وسيرته.

فيلم على الطريق

حين تراجع السينما ثورات الجيل الأدبي

ليست المشكلة في أن يختار قارئ الفيلم تصنيفًا محددًا لما يشاهده، بل المشكلة في أن يقسر الفيلم؛ لكي يطابق القالب، ولعل أهم الخلاصات التي يجنيها قارئ الفيلم من مماحكة الأفكار المبثوثة في الأفلام، تتجلى في أن تكون علاقته مع الفيلم علاقة مطابقة بين الذات والخطاب، فأن يجد المشاهد ذاته في فيلم يتحدث عن جيل سابق، على سبيل المثال، لأمر أهم كثيرًا من أن يستطيع تعليبه ذهنيًا، وتصنفيه ضمن النوع، ومن ثم؛ رميه في خزانات الذاكرة.

إن فيلم (على الطريق on the road)، للمخرج البرازيلي (والتر سالس Walter Salles) الذي عُرِض في الصالات عام 2012، نموذج لهذه المعادلة؛ فالفيلم المأخوذ من رواية (جاك كيرواك Jack Kerouac) (من ١٩٢٢إلى ١٩٦٩)، واسعة الانتشار، وعنوانها (على الطريق)[12]، يستدعي تصنيفه -مباشرةً- من خلال عنوانه، فهو من نوعية أفلام الطريق (Roadmovie)، ولكنه -ضمنًا- فيلم يتحدث عن جيل أدبي كامل أسهم في تغيير الواقع الأدبي الأميركي، في مرحلة ما، بعد الحرب العالمية الثانية. إنه جيل الشعراء الغاضبين، أو السعداء (Beat Generation)، وقد تعددت ترجمات المصطلح إلى اللغة العربية، غير أن ما يحتويه مضمون الظاهرة يتجاوز التوقف عند الاسم بحد ذاته، ليصل إلى جوهر فعل اللغة حين تعبر عن تفجرات جيل بأكمله، أراد أفراده أن يتمردوا على السلطات الأخلاقية المهيمنة على حياتهم، فكان أن اختاروا طرائق تعبير مختلفة، استنبطت من استخلاصات غريبة من تجارب حياتية غير عادية.

يتحدث الفيلم -كما رواية جاك كيرواك في نسختها الأصلية- عن علاقة تربط بين شابين،

(12) ترجمت الرواية إلى العربية، على يد الشاعر الفلسطيني سامر أبو هواش، وأصدِرت عن دار الجمل عام 2007، ويجدر بنا ذكر أنه غداة عرض الفيلم نظّم «متحف الرسائل والمخطوطات» في باريس معرضًا مثيرًا حول هذه الرواية يتضمّن مخطوطها الأصلي الذي شكّل البيان الأساسي لمجموعة «جيل البيت»، إلى جانب وثائق غزيرة تسمح بالتعرّف عن كثب إلى حياة كيرواك وبالتعمّق في طبيعة العلاقات التي ربطته برفاقه داخل المجموعة المذكورة. راجع مقالة أنطوان جوكي «أسرار جاك كيرواك الكاتب «الأسرع» إلى الضوء»، جريدة الحياة، الجمعة 1 حزيران/ يونيو 2012.

هما الراوي سال برادايس (سام ريلي Sam Riley)، ودين مورياتي (جاريت هودلند Garrett Hedlund)، اللذان يبحثان في التجربة الحياتية عن الحكمة التي تفضي إلى الشعر، وقد اختارا أن يغامرا في التجوال عبر الطرق الأميركية، من الشاطئ الشرقي إلى الغربي، من دون أن يكون السفر غاية في حد ذاته، بل إن عبور الطرقات واسعة الامتداد، كان عبورًا بين وقائع تحيط بالذوات البشرية التي يشكلونها، ويتعاطونها؛ ولهذا، فإن الحقيقة التي تلهم الجميع -هنا- تكمن في العبور من التعاسة إلى السعادة، ومن الحزن إلى الفرح، ومن الاستكانة للواقع إلى التمرد عليه، ومحاولة تدميره عبر استخدام المتعة الجسدية بأشكالها كافة؛ من أجل الوصول إلى عالم خيالي مختلف، وهنا يتخذ المسار السردي وقائع وتفاصيل حياة دين مورياتي مادةً له، فهو المتمرد الذي نشأ سارقًا للسيارات، عابثًا ماجنًا، غير مرتبط بأيٍ قيمة من القيم المتفق عليها، فهو متمرد على العلاقات الأسرية، يبحث عن الحب؛ حتى إن اضطر -في سبيل ذلك- إلى إحداث أذية نفسية لمن يحب؛، ولهذا، نراه يتنقل بين امرأتين، هما ماري لو (كريستن ستيورات Kristen Stewart)، وكاميل (كريستن دنست Kirsten Dunst)؛ وحتى حين يصبح لديه أسرة وأطفال أنجبتهما هذه الأخيرة، فإن توقه إلى الخروج من القوقعة التي يفرضها الزواج، يعيده -مرة أخرى- إلى الطريق، بينما يدوّن سال الذي يرتبط بعلاقة أسرية أقوى التفاصيل كلها التي يمر بها -مع صديقه- في تجوالهما الكبير خلال سنوات طوال، عبرا فيها الولايات المتحدة من شرقها إلى غربها، وبالعكس، مرات عدة، ثم زيارتهما المكسيك، حيث يتعرفان «جنة» أرضية، قوامها الجنس وتدخين الماريجوانا، وهناك، حيث يصاب سال بالحمى، يتركه دين بعد تلقيه رسالة من كاميل، تدعوه فيها إلى العودة إلى حضن الأسرة، فتحدث القطيعة بينهما، وتنتهي الحكاية بلقاء سريع في نيويورك، تتوضح -من خلاله- مصير الشخصيتين، حيث يبقى دين عابرًا الشوارع، بين عشيقاته، وتشرده، وبحثه عن أبيه المفقود، وكذلك يذهب سال يدوّن تجربته الطويلة مع دين، ورفاقهما الآخرين، في رواية يكتبها في عشرين يومًا، بعد أن جمع تفاصيلها في عشرات الدفاتر الصغيرة.

رواية جاك كيرواك التي ما زالت راهنةً لدى كثير من جمهور القراء، كانت -في الحقيقة- تدوينًا دوّنه المؤلف عن تجربته الحياتية مع جيل من شعراء تكرسوا -بعدئذ- في الفضاء الأدبي الأميركي والعالمي باسم (شعراء البت Beat Generation)، وقد نمت في سنوات ما بين 1950 و1960، فسال هو كيروك ذاته، ودين مورياتي هو نيل كاسيدي، الشخصية الملهمة للجيل كله، وتحول إلى أيقونة، قوامها التمرد، بينما تظهر الشخصيات الأخرى، كالشاعر ألن غنسنبرغ، باسم كارلو ماركس (أدى شخصيته في الفيلم الممثل توم ستريدج Tom

Sturridge)، وهو الذي يجمع -في البداية- بين الشخصيتين، وكذلك الكاتب وليم بوروز، باسم بول لي (أدى شخصيته في الفيلم الممثل فيغو مورتنسن Viggo Mortensen)، وقد بقيت الرواية حاضرةً، بوصفها مادةً إبداعيةً، قوامها المغامرة في التمرد، ولعل هذا القوام قد جعلها ملهمةً لأجيال متعددة، لم تتمثل أو تكرر تجربة (شعراء البت) ذاتها، بل تمثلت جوهر حركتها وأدواتها، وتتماثل مع ما شهدته الحركات الإبداعية الأوروبية -أيضًا- في مرحلة النصف الأول من القرن العشرين، ويتجلى أفرادها، بوصفهم ملهمين لشخصيات الرواية، ولا سيما منهم الروائي الفرنسي (مارسيل بروست Marcel Proust) الذي تتداول الشخصيات كتابه (البحث عن الزمن المفقود— الطريق إلى سوان)، قراءةً وإلهامًا.

أثر الرواية في الأجيال دفع بالمخرج فرنسيس فورد كوبولا إلى أن يشتري حقوق تحويلها من الورق إلى الشاشة الكبيرة عام 1980، بمبلغ بسيط (95 ألف دولار)، مبقيًا المشروع في أدراجه، وصولًا إلى السنوات الأخيرة؛ إذ شارك المخرج، والتر سالس، الذي كان قد بدأ في عمل هذا الفيلم قبل 8 سنوات، فقد أخرج سابقًا فيلمًا وثائقيًا بعنوان (البحث عن «على الطريق»Looking for On the Road). وقد تحدث سالس إلى الصحافة عن المشروع، فقال: «إمكانية اقتباس الرواية كانت معقدة؛ ولهذا، أردت إخراج فيلم وثائقي، متتبعًا الطرق التي سلكها كيرواك، وبقية عناصر المجموعة؛ كي أفهم فهمًا أفضل تلك الأوديسة التي وصفها في الكتاب، وما تبقى منها في أميركا ما بعد العصر الصناعي». وقد بدا واضحًا -منذ بداية الفيلم- اشتغال سالس في التفاصيل المرتبطة بفكرة الطريق، فالتجوال، سيرًا على الأقدام، وكذلك عبور الطرقات السريعة باستخدام الشاحنات الزراعية، وبالسيارات القديمة، شكل الملمح الرئيس في مشاهد الفيلم، حيث تتالى الطُرقات، مترافقةً مع كلام الراوي الذي يتأرجح بين المقطوعات السردية الواصفة للحدث وللمشاعر، والمقاطع الشعرية التي تحمل نبض إنسان يعيش فاقدًا الثبات في المكان، وكأنه قد كتب عليه أن يخلق عابرًا بين الأمكنة.

ونتوقف عند كثرة التفاصيل في السياق التي جعلت من طول الفيلم أمرًا لافتًا (124 دقيقة)، من دون أن تكون مملةً، وهي تحدث التراكم لدى المشاهد، وهو يراقب الجماعة الشعرية، وهي تخوض في منحدرات ومرتفعات ذواتها، متتبعةً خيوطًا حياتيةً أثيرية، تقودها إلى الشعر، وإلى الحب، وإلى البحث عن شكلٍ مختلف للإنسان الذي بدأ يفقد روحه في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، لمصلحة النهوض الصناعي.

لقد أنتجت هذه التفاصيل التي يعيد الفيلم رسمها، باسترسال الكاميرا في اللقطات العامة، ملاحم شعرية، كرستها قصائد جيل بأكمله، قصائد كاتب تصف الأمكنة عبر رؤى الإنسان الصغير الذي يقف في مواجهة صلفها وطغيانها، والعلاقة -هنا- بين الكلمة والصورة تتعدى المطابقةَ، وتتجه إلى محاولة التعبير المجازي، وهكذا؛ تمر معنا على الطريق محاولات الجميع في أن يكتب قصيدته الذاتية، حتى وإن أخذت شكل عبور الطرقات بعريٍ كاملٍ، من دون الالتفات إلى الأخلاق السائدة، بوصفها تعبيرًا من تعبيرات طغيان المكان وقسوته.

ما يريد الفيلم أن يأخذنا إليه يتحقق عبر الاستمتاع بالتفاصيل، وبمغامرات الشخصيات، ولكنه -من جهة ثانية- يريدنا أن نذهب إلى مراجعة الماضي؛ من أجل رؤية الطرائق التي استخدمتها الجماعة الأدبية، وهي تحاول إثبات ذاتها، وإثبات تجربتها، وهنا نتذكر أن السينما قد حاولت العودة -مرات عدّة- إلى قراءة هذه التجربة، وكان آخرها محاولة المخرجين: (روب ابستين Rob Epstein وجيفري فريدمان JeffreyFriedman)، مع الممثل (جيمس فرانكو James Franco) عام 2010، تتبع جزء مهم من سيرة الشاعر (ألن غنسنبرغ Allen Ginsberg)، في فيلم «ديكودراما» بعنوان (عواء Howl)، وهو عنوان قصيدة «غنسنبرغ»[13] التي عرضته للمحاكمة؛ بحجة تعرضه للأخلاق المجتمعية، عبر نشره عقائد الشذوذ الجنسي، وتعاطي المخدرات، وغير ذلك، ونجا منها، بعد أن رأت المحكمة أن الشاعر يتحدث عن قضايا ملحة في المجتمع، ومن ثم؛ فإنه لا يخالف القوانين.

---

(13) راجع مقالة الشاعر السوري فادي سعد، «فيلم «عواء»: عن القصيدة التي مجّدت خطيئة الشعر»؛ إذ يقول: «يبدأ الفيلم بتصريح أوّل، يحاول توضيح طبيعة العمل: «كلّ كلمة واردة في هذا الفيلم مُقتبَسة من حياة الأشخاص الحقيقيين. الفيلم -بهذا المعنى- وثائقي، لكن من أيّ وجهة نظر أخرى هو ليس كذلك». التوثيق مع الأداء الدرامي يمتزجان إذن؛ لتقديم الحلّ الأمثل، ربّما لاجتراح فيلم من قصيدة. وقائع المحاكمة، المقابلة الصحافية مع غينسبرغ، الحوادث التاريخية، اعتمدَ جميعُها على أرشيف من الوثائق والرسائل والصور الفوتوغرافية، ومقابلات قديمة مع الشاعر. المعالجة الروائية جاءتْ؛ لتمنح الفيلم تدفّقه البصري الدرامي الممتع، منتقلًا بين محاور ثلاثة متشابكة: الأول مقابلة صحافية طويلة مع غينسبرغ (يمثّل دوره -ببراعة- جيمس فرانكو)، مع مراسل صحافي لا نرى وجهه، يعرض فيها غينسبرغ آراءه، ويعود عبرها (فلاش باك) إلى محطات رئيسة في حياته قبل كتابة «عواء»، وخلالها. والثاني يدور حول وقائع محاكمة ناشر «عواء»، لورنس فرلنغيتي، وهو أكثر المحاور درامية في الفيلم. والثالث، يحاول فيها الفيلم عرضَ مُعادل تخييلي للقصيدة، عبر ترجمة بصريّة، من رسوم متحركة صمّمها الفنان إريك دروكر (الذي عمل سابقًا مع غينسبرغ)، حوّلَ فيها كلمات «عواء» إلى ملائكة تحترق، وأجساد عارية ترتعش، وأعضاء تناسلية، وهياكل عظميّة، وناطحات سحاب ممسوخة، وحقن مورفين، وشوارع رماديّة، تحاول تمثيل الإحالات الشخصيّة، والصور، والأفكار، والمدَنيّة الخانقة التي كتبَها غينسبرغ في قصيدته.». جريدة السفير 25/02/2011.

رحلة فيلم (على الطريق) تضعنا في صلب التعريف الأول للأفلام التي تحمل هذا العنوان العريض، في إطاره العام، ولكنها -في العمق- تبدد الإطار لمصلحة قراءة ذاتية، وعامة، للتجربة الإبداعية التي أرادت لرحلتها -ذات يوم- أن تكون ثورةً ضد كل شيء حولها.

الخريف في نيويورك

عودة إلى رومانسيات السينما

إننا في الحب نقف كما لو أننا على أهبة موت مدروس، لا تنفع معه حمولات المعرفة كلها، وحينما نسقط في هذا الامتحان الذي لا نستعد له كما يجب، فإننا سنعثر على قبر، كلما تمددنا فيه، أوغل فينا انتظار التراب، التراب الذي لا يرميه أحد، ولا نقوى نحن على دفن أنفسنا فيه.

هكذا تبدو المعادلة العاطفية، كما يقدمها فيلم (خريف في نيويورك Autumn in New York) الذي أنتج عام 2000، للمخرجة الصينية (جوان تشين Joan Chen)، وبطولة كل من النجمين: (ريتشارد غير Richard Gere)، في دور ويل، و(فينونا رايدر Winona Ryder)، في دور شارلوت.

الفيلم -برمته- أشبه بحكاية سحرية، تستحق أن تروى سردًا، غير أنها -عبر كاميرا تبحث عن الشعرية في المشهد- تتحول إلى أغنية حزينة، قوامها حال الحب التي تربط بين ويل، وهو صاحب مطعم في مدينة نيويورك، وشارلوت، ابنة إحدى صديقاته، التقاها حينما كانت تحتفل بعيد ميلادها في مطعمه.

العلاقة التي تبدو أشبه بجملة موسيقية مرحة في البداية، تندفع -في أحد منعطفاتها- إلى حافة حادة، تتقابل فيها إرادتان: الأولى يعبر عنها العاشق الذي لا يرغب في الارتباط، والثانية هي إرادة العاشقة التي لا ترغب بذلك؛ إذ لا تستطيع أن تمضي به؛ لأنها تتجه -جسديًا- نحو الموت؛ نتيجة إصابتها بمرض قلبي.

موسيقا العلاقة بين الاثنين، وبُعيد هذا المنعطف، تتناهى إلى أحاسيس، فحسب، يتلمسها المشاهد، وهو يرى الإرادتين تتناهبان اختلاجات العاشقين، حين يذهبان إلى أبعد من محاولة إطالة عمر اللحظة التي يصنعها الحب، وصولًا إلى حواف الموت الذي يطغى؛ ليصبح واقعًا لا فكاك منه.

ينحو «ريتشارد غير» -في دور ويل الذي يؤديه- نحوًا بعيدًا من الأدوار التي عرفه بها جمهور السينما، ولا سيما تلك التي اقترن حضوره فيها بالعاطفة، كفيلم (الفارس الأول First Knight) عام 1995، أو تلك التي تبعثر فيها حضوره عبر الكوميديا، كما في فيلم (العروس الهاربة Runaway Bride) الذي شاهده الجمهور عام 1999، بل إنه يقدم -هنا- أنموذجًا حياتيًا، تتكرس تفاصيله في نبل العواطف الإنسانية، ولعل أهم ما يفعله هذا الدور هو أنه يصنع صورة قابلة لأن تمارس تأثيرًا في عقل المشاهد، على الرغم من أنها لا تبدو منزهةً نزاهة مطلقة، بتأثير مشكلته الشخصية مع ابنته في الفيلم التي ستتحول من متأثر سلبي في حياة الأب، إلى فاعل رئيس في محاولة إنقاذ حياة شارلوت.

وبناء الشخصية هذا، على الرغم مما تحفل به تفاصيل، من علاقات نسائية عابرة ومتعددة، هو الذي يطغى على ملامح البطولة في الفيلم، ويقودنا السياق السردي -هنا- إلى أن الحب هو البطل، وليس العاشقان، فالانزياح من مركزية البطل إلى مركزية الموضوع، أو الثيمة، ملمح من ملامح التجارب الرومانسية التي تقدمها هوليوود، ما دامت ثيمة الحب قد استُنزِفت طويلًا بمئات الأفلام السابقة، فمنذ البداية يُسقَط في أيدينا -نحن المشاهدين- ونحن نرى المعشوقة شارلوت تموت، في تحقق لمصيرها، ومن ثم؛ فإن الحكاية السحرية التي تتحول إلى أغنية حزينة، لا تقع على الشخوص الفاعلة، قدر وقوعها في فراغاتنا النفسية التي نحاول -عبر الحب- أن نجعلها ممتلئة، وعابقة بالمتخيل، بما يكمل حياتنا.

إن خطاب فيلم خريف في نيويورك يدفع بالإنساني، حياة وموتًا، نحو أن يكون هو السمة الرئيسة للحياة برمتها، ومن ثم؛ فإنه يقيم حدًا فاصلًا بين أن ننساق إليه، بوصفه فيلمًا، فحسب، وبين أن نتفاعل معه خطابًا ذا ديمومة، ولا سيما أن كاميرا الفيلم امتازت بانسيابها؛ إذ تتلاءم مع بنية المشاهد التي تجري في أمكنة التعرف/ اللقاء/ الحب، ونذكر -هنا- اللقطات الأخيرة التي تمتد بين منزل العاشق والبحيرة التي ضمته، مع ابنته وحفيده، في زورق؛ فالكاميرا -بحركتها الطويلة الممتدة والمونتاج الهادئ- أرادت ألا تكون ناقلًا للحدث، فحسب، وأن تكون فاعلةً فيه؛ ذلك، بجعل المشاهد شريكًا في ألم الشخصيات، وفي ترقبها، مثلما هي الحال في مشهد خروج الطبيب مهزومًا من غرفة العمليات.

ولعل هذا ما يجعل هذا الفيلم أنموذجًا مختلفًا عن الأفلام الرومانسية السابقة، أُنشئت -بعدئذ-أنموذجات مشابهة له، ولكن بإعادة إنتاج الثيمة بتلوينات حياتية مختلفة.

Irréversible أو جماليات العنف والقسوة

«لا رجعة فيه»، و«الحتمي»، و«غير قابل للنقض»، و«القابل للعكس»، أربع عبارات محتملة لترجمة عنوان فيلم (Irréversible K) للمخرج الفرنسي في الأرجنتين (غاسبار نوي Gaspar Noé) الذي أُنتج عام 2002، وعُرض في مهرجان كان السينمائي 2003، وحاز عددًا من الجوائز المهمة، تاركًا وراءه سيلًا جارفًا من ردات الفعل المتباينة .

ونحن -هنا- على موعد لمشاهدة ساعة ونصف من الاشتغال البصري في حكاية شبه عادية، تحدث في أي مكان من العالم، ولكنها في هذا الفيلم تتحول إلى «إنجاز» بصري، يسعى المخرج -من خلال كاميرته- لتحويله إلى طروحة فكرية أخلاقية، تمس الذهنية التقليدية، وتبعثر فيها أشواك المحتمل، وغير المحتمل.

بُنيت قصة الفيلم على ثيمة اغتصاب امرأة تدعى أليكس (مونيكا بلوتشي Monica Bellucci)، في ممر سفلي، يغتصبها رجل شاذ جنسيًا اغتصابًا عنيفًا، وتتمحور تفاصيل الفيلم حول بحث صديقها، أو رجلها، ماركوس (فنسنت كاسل Vincent Cassel) عن المغتصب، للانتقام منه، برفقة صديقه بيير (ألبرت دو بونتيل Albert Dupontel) الذي كانت تربطه بها علاقة حب سابقة؛، وإذ يقتل بيير المغتصب، أو شخصًا يشبهه، في ناد للشاذين جنسيًا، يتمكن المغتصب -قبل موته- من أن يكسر يد ماركوس، كما حطم وجه عشيقته حين اغتصبها.

إن هذه الحكاية البسيطة، والمفعمة بالتشويق والإثارة، قدمها مخرج الفيلم بطريقة مباغتة، وغير متوقعة؛ فالفيلم يبدأ من نهايته بداية سردية معكوسة، بحيث أن المشهد الأخير يعقبه المشهد الذي قبله، وهكذا، وكل مشهد من هذه المشاهد هو لقطة واحدة مستمرة، من دون قطع، وقد تبدو هذه الطريقة السردية المعكوسة أمرًا محتملًا، وبشدة، في الأطوار الجديدة التي تعيشها اللغة السردية الفيلمية حاليًا، ولكن التدقيق فيها -بحسب ثيمة الفيلم- يجعلنا أمام معادلة مدهشة، تهدف إلى تفريغ الإثارة والتشويق والرغبة في الانتقام، بوصفها أحاسيس من ذات المتلقي، وإحلال الرغبة في تأمل النتائج بدلًا من تأمل مؤديات الأفعال، فهنا، وعبر عكس السرد، لا يمكن المشاهد

أن يترقب الأفعال العنيفة بقدر مراقبة أثرها في نفسه، ومثالًا على هذه الرؤية، بإمكان المشاهد أن يتوقف مليًا عند مشهد قتل المغتصب «تينيا»، ومراقبة تهشم وجهه حين يهاجمه بيير بمطفأة حريق؛ ليفتت جمجمته، وكذلك يجد المشاهد نفسه، مستغرقًا في متابعة مشهد الاغتصاب؛ إذ يستمر المشهد تسعة دقائق كاملة، تقدمها مونيكا بلوتشي تقديمًا مؤثرًا جدًا..

الطبقة الفكرية التي تغلف خيارات الشخصيات في الفيلم تبنى -هنا- بناء شبه غيبي، تطرحه أليكس في أحد مشاهد الفيلم حين تتحدث عن كتاب تقرؤه، تخبرها معلوماته أن الإنسان يرى مستقبله في أحلامه، وأن ما يراه في هذه الأحلام غير قابل للتغيير، وحين تخبر صديقها ماركوس، وهما في الفراش، بذلك، يصبح الأمر موضع شك؛ إذ تسوّغ رؤيتها للحلم بانقطاع دورتها الشهرية، ويصبح هذا الانقطاع إشارة إلى أنها تحمل في أحشائها طفلًا.

وفي تأمل أليكس مشروع الأمومة يمكننا -إذا عكسنا السرد المتحقق في الفيلم- أن نعثر على نقطة بدايته.

وبينما تمر بنا -عبر مشاهد الفيلم- الأحاديث المهمة عن الرغبة في الحب، والانشغال به، نرى إلى أي ضفة يقودنا المخرج، حين تنقسم عوالمه إلى عالمين متحققين اجتماعيًا: الأول عالم الفعل (عالم الشواذ الذي يحكم الحركة على الأرض في الواقع العملي)، وعالم اللافعل (عالم الطبقة الوسطى المحكوم بأشخاص، مثل بيير، يرغبون في الحب والجنس، ولكنه يؤديه وظيفيًا؛ ما يجعله بعيدًا من الاستمتاع الشخصي، وبعيدًا من إمتاع الآخر أيضًا).

إن هذا الخطاب الاجتماعي والأخلاقي الذي يرسمه الفيلم تشتته الكاميرا في حركتها الفوضوية الغرائبية، وغير المحتملة في عالم التصوير السينمائي التقليدي؛ إذ تركز العدسة على الأفعال، ولا تذهب إلى المناخ، أو الفضاء، الذي يجري فيه الحدث جريانًا مجانيًا، وحين نصل إلى الذروة في الحدث، نرى كيف ينقلب الفضاء؛ ليكون هو بطل المشهد، كما في مشهد البداية، حين يعثر ماركوس وبيير على المغتصب تينيا.

إن الكاميرا تبني عالم الحكاية من زاوية غير متوقعة، وهي لا تختفي وراء حرفيتها، بقدر ما تستند إلى حرفية الممثلين الذين يؤدون الأفعال، وحين نعلم أن هذا الفيلم قد صُنف من أهم الأفلام التي استعملت تكنيك اللقطة المتصلة الطويلة (on shot). لا بد من أن ندرك أن غاسبار نوي لم يكن راغبًا في إثبات التكنيك، بقدر رغبته في إثبات الرؤية، وهو

يعترف في أحد لقاءاته بأن مشهد الاغتصاب قد نُفّذ وفقًا لرؤية مونيكا بلوتشي ذاتها، وهي الممثلة المؤدية للشخصية التي تُغتصب.

أثار الفيلم -حين عرضه- حالًا من الدهشة والصدمة في المتفرج الفرنسين وغير الفرنسي، وقد نقلت الأخبار أن عددًا كبيرًا من مشاهديه في مهرجان كان، قد انسحبوا من الصالة بعد أن استفزتهم جرعة القسوة التي تقدمها مشاهده، وقد احتجت جمعيات إنسانية عدة على مخرج الفيلم، واتهمته بالإفراط في استخدام العنف والقسوة على مشاهديه، وبادلها المخرج المناوشة حين اعترف بتعمده استخدام العناصر الواقعية الموغلة في حقيقيتها، على الرغم من أنه قد لجأ إلى تقنيات رقمية عدة، قاربت بين الممكن الواقعي واللاممكن السينمائي، وفي تسويغه لهذا الاستخدام، يفترض غاسبار نويه أن السرد التقليدي للحكاية كان سيؤدي إلى ردات فعل عادية أخلاقيًا، بينما هو يريد أن يكون الموقف الأخلاقي ممسوكًا ومتعمدًا ومترابطًا، وعن استخدامه لتقنية عكس السرد، يعترف بأن هذه الفكرة قد حُببت إليه، بعد أن قرأ كتابًا عن ستانلي كيوبريك، يوضح فيه رغبته في صناعة فيلم يبدؤه من نهايته عكسيًا.

الصورة حين تفضح العالم

"الفراء" فيلم عن ديان أربوس مصورة العاديين

يُذّكر فيلم (الفراء: تخيل صورة لديان أربوس Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus)، للمخرج (ستيفن شونبرغ Steven Shainberg)، الذي أُنتج عام 2006، ومن بطولة (نيكول كيدمان Nicole Kidman)، و(روبرت دوني Robert Downey Jr)، في كثير من إيحاءاته وتضاعيفه، بفيلم آخر أدّت كيدمان نفسها بطولته عام 2002، هو فيلم (الساعات The Hours)، للمخرج (ستيفن دادري Stephen Daldry) الذي ينحو نحو سرد تفاصيل غير عادية من سيرة الروائية البريطانية المنتحرة (فرجينيا وولف Virginia Woolf)، فكما هي الحال في «الساعات»، يغوص فيلم «الفراء» في مقطع مفصلي من حياة مصورة الفوتوغراف المشتهرة (ديان أربوس Diane Arbus)، والتي انتحرت عام 1971؛ ليبني -من خلاله حياةً متخيلة تدور أطيافها على محور علاقة عميقة بين المصورة أربوس، وجارٍ غريب يعيش في الطبقة العلوية من البناء الذي تعيش فيه.

المقاربة هنا بين الفيلمين، على الرغم من أنها مبنية على زاوية السيرة الذاتية التي أمست موضوعة حال أثيرة في عالم صناعة السينما، إلا أنها تنحو إلى التوغل في المقاطع المختارة، أو المستلة من السيرة الذاتية؛ لتكون مسارًا للتأمل في التفاصيل، فكما عاشت فرجينيا وولف عالمًا من الخيال الذي يجمع بين حاضر الشخصيات وماضيها، في فيلم الساعات، تعيش ديان أربوس، المصورة اليهودية حالًا من الخيال الذي يفرضه عليها عالمها الشخصي، بوصفها ابنة أكبر تاجر فراء في العالم، ولأنها زوجة مصور فوتوغرافي، ومن الجمع بين هذين التفصيلين تنشأ الحكاية في الفضاء الذي يقدمه الفيلم، فثمة جار جديد، هو ليونيل الذي يغطي وجهه بقناع، ويسكن الطبقة العلوية من البيت، ويتسبب -عبر قطع الشعر التي تُرمى في أنابيب الصرف الصحي- بمشكلة لساكنة الطبقة الأرضية، وتنجذب إلى عالم هذا الجار الذي نكتشف أنه مصاب بمرض، يجعل جسده كله مكسوًا بالشعر؛ ما يجعله فراءً شخصيًا.

ينطوي عالم هذا الجار على تفاصيل مهمة جدًا، قد تمكن المشاهد المهتم من فهم التفاصيل التي انطوت عليها الصور الفوتوغرافية التي قدمتها ديان أربوس في مسيرتها الفنية، وكرستها واحدةً من أهم الفوتوغرافيين في العالم.

فمع أربوس يكتسب القبح والشذوذ جمالية غريبة ومختلفة، ويصبح العادي شيئًا يستحق أن يعاد النظر فيه، وفي صورها القليلة يعثر المشاهد على صور لبشر أقزام، وعلى توائم متلاصقين جسديًا، وعلى رجال عمالقة، وعلى أناس عاديين، شوهتهم الحياة، ولكنها لم تستطع أن تمحو الجمال من بريق أعينهم في الصور الشخصية.

وقد يكون أكثر ما يلفت الانتباه في مجموعة الصور التي قدمتها أربوس مجموعة صور لطفلٍ يعاني تشوهًا خَلقيًا، يمسك بقنبلة في حديقة في نيويورك، وكذلك صور متعددة لأطفال يبكون، ومجموعة صور أيروتيكة، تضع الجسد الإنساني في علاقة مختلفة مع مشاهده؛ إذ تتحول الإثارة من فعل غريزي محض، إلى فعل جمالي، يستدعي جرعةً عالية من التفكير في البنى المختلفة التي يصنعها مبدعون يغيرون المسار في رؤانا الفنية، ولعل أربوس -من هذه الزاوية- تقرن ممارسة التصوير الفوتوغرافي بالفعل الشيطاني، كما نقلت عنها الكاتبة الأميركية الكبيرة (سوزان سونتاج Susan Sontag)، في كتابها (حول الفوتوغرافيا On Photography) الصادر عام 1977.

صورة الجار الذي تقترن به ديانا أربوس في الفيلم، عبر علاقة عاطفية، وحين يزيل الشعر من جسده، تضعنا في تساؤل عميق عن العلاقة بين الخارج والداخل في طريقة تفسيرنا للجمال.

فالخارجي الذي يبدو قبيحًا بشريًا (الشعر الكثيف في أجزاء الجسد كلها)، ويستدعي تغطيته بقناع وينقلب في رؤيتنا إلى مثيله في عالم الحيوان (الفراء)، قد يكون أثيرًا ومشتهًى في العلم الحسي، ولا سيما في بُعده التسويقي التجاري، هذا الخارجي هو ذاته الذي تفرده ديان في صورها، ولكنه -في الحقيقة- يتيح -في أثناء تأمله-، الفرصة للمشاهد؛ كي يرى القبيح جميلًا ومختلفًا. إنها تذهب إلى زوايا قصية وخفية في رؤيتها للأشياء، وهي تعبر عن هذا التوجه بقولها: «أفضل شيء عندي هو الذهاب إلى حيث لم أذهب بعد».

يقودنا الفيلم -بعرضه البيئة الاجتماعية التي تدور فيها التجربة- إلى التمحيص في صلافة العالم الذي يحيط بتجربة أربوس وقسوته، ولا سيما في تعارض ماديته مع الذوات

الإنسانية التي يتشابك بعضها مع بعض في علاقات ليست مضطرة إلى أن تخضع للقانون الجمالي المعتاد أو السائد، فهو عالم شيئي ومغرق في تجاهله للإنسان الحقيقي الواقعي، وانتقائي في صناعة الأيقونات الجمالية التي تعمم ضمن الأنساق الإعلامية، إلى الدرجة التي يجعل فيها الإنسان مختصرًا بصورة ماركة تجارية، ليس مهمًا إن كانت تختص بالمشروبات الغازية، أو بشركة تقتل الحيوانات؛ لتصنع الملبوسات المكونة من الفراء.

فاوست جديد في ظلال أزمات متفاقمة

لا يوجد في تاريخ الفن والأدب ثيمة مغرية تعادل ثيمة (فاوست Faustus)، الطبيب الألماني الذي عقد صفقة باع روحه فيها للشيطان، فقد عولجت كثيرًا من المرات، سواء أكانت المعالجة في الأدب، عبر تحفتي (كريستوفر مارلو، Christopher Marlowe)، و(غوته goethe) المسرحيتين، أم في الموسيقا بأعمال أوبرالية لـ (هيكتور برليوز Berlioz Hector)، و(شارل جونو Gounod Charles).

أما في السينما، فمن الصعب -فعلًا- إحصاء الأفلام التي قاربت الحكاية «الفاوستية» مقاربة مباشرة أو مقاربة اقتباسية؛ فمنذ فيلم المخرج (مورناو Murnau)، عام 1926، وحتى فيلم المخرج الروسي (ألكسندر سوكوروف Alexander Sokurov)، المنتَج عام 2011، هناك عشرات من شخصيات فاوست ظهرت في مقاربات متعددة للثيمة ذاتها.

وعلى الرغم من أن غواية الشيطان للإنسان لم تتوقف منذ بدء الخليقة، إلا أن أحدًا لم يستطع أن يعبر عن العلاقة بينهما مثلما فعلت هذه الأسطورة، ومنذ أن ظهرت التجربة «الفاوستية» أمست هذه الثيمة واحدة من أكثر الموضوعات جاذبية وإمتاعًا؛ بملامستها لتبدلات العلاقة وتحولاتها بين الطرفين: الإنسان الباحث عن حلمه، وعن هدفه، والشيطان الذي يقدم له ما يريده، شرط أن يقدم له -في المقابل- روحه.

وربما تكون هذه الثيمة عرضة للتكرار، وبما يصنع الملل لدى المتلقي، إلا أن اللعب الإبداعي عليها شكّل حال اختبار، توضح إلى أي درجة يرتقي عقل اللاعب؛ كي يقدم الجديد من روح القديم والمعاد والمكرر.

وسنمر بتجارب تعالج هذه الثيمة، تستحق أن نتوقف عندها، وهي توضح طرقًا مختلفةً في شكل مواجهة الإنسان للعالم المحيط به.

فاوست سوكوروف- الإنسان وهو يتمرد على سلطة القدر

لم يخرج الروسي ألكسندر سوكوروف (Aleksandr Sokurov)، في قراءته الجديدة لأسطورة فاوست، وشاهدها العالم عام 2011، عن البيئة التي وضعها غوته في النص المسرحي فضاءً للحدث، فالإخلاص للأصل يبدو شديدًا لمعطياته الزمانية والمكانية، وكأن المسألة -هنا- إعادة إنتاج سينمائي للعمل المسرحي، فالتفاصيل كلها تبدو متلاصقةً مع صورتها المتخلية، وربما يعود الأمر إلى جذر القراءة، أو منهجها؛ إذ إن ما يجري على خشبة المسرح، من إعادة إنتاج للأعمال المسرحية؛ إنما هو إعادة قراءة، ومن ثم؛ إعادة تأويلٍ أيضًا.

فمنذ بداية الفيلم يركز سوركوروف على تفاصيل دقيقة، تقود المشاهد إلى عتبة قراءته، فالدكتور فاوست (يوهانس زيالر Johannes Zeiler)، المأزوم، يُشرّح أجساد الموتى، باحثًا عن موضع الروح في الجسد الإنساني، غير أن هذا الجسد الذي نراه في صورةٍ بشعةٍ، لا يقدم للرجل المهووس بالتفاصيل ما يبتغيه، بل إنه لا يعدو أن يكون كتلًا لحمية، يجب على الإنسان أن يتطهر جيدًا بعد أن يلمسها.

ولكن السياق الذي تذهب نحوه كاميرا سوكوروف، حين تركز -منذ اللقطات الأولى في الفيلم- على الأعضاء الجنسية، يجعلنا في مواجهة التصور الذي يبني المخرج عليه رؤيته؛ ففاوست -هنا- يصبح رجلًا مهووسًا بجسد وحيد، هو جسد مارغريت (ايسولا دايشك Isolda Dychauk)، وهو يعرف أن الشيطان الذي اتخذ في الفيلم شكل المرابي (أنطوان ادسينسكي Anton Adasinsky)، لا يقدم له الخدمات مجانًا، بل يريد مقابلًا لها، فاللعبة مفضوحة منذ بداية التماس بينهما؛ ففاوست يريد النقود؛ كي يستطيع أن يأكل بعد أن أنهكه الجوع، والمرابي يعرف أن عقل فاوست تواق إلى الحصول على الرغبة؛ ولهذا، فإنه يقوده خارج عالمه، فيمر به إلى حيث يرى النساء، وهن يغسلن الثياب ويغتسلن، وكذلك يأخذه إلى الخمارة؛ حيث يقتل فاوست عن طريق الخطأ شقيق مارغريت، وتبعًا لهذا التدرج في تغيير المعطيات حول فاوست؛ فإنه يصبح مطواعًا لرغبته، فنراه يوقع العقد بينه وبين المرابي، على الرغم من ملاحظته وجود أخطاء في نص العقد.

قتامة التفاصيل في الفيلم تجعل المشاهد يشعر بالضيق، وكأننا بمخرج الفيلم يريد أن يرفع من مستوى العلاقة بين ما يصوره في الفيلم ،والمشاهد الذي يريد أن يتتبع رؤيته، أو قراءته، للأسطورة الفاوستية؛ ما سيؤدي -حكمًا- إلى أن يصبح هذا المشاهد مستغرقًا استغراقًا تامًا في التفاصيل التي قد تتوازى مع تفاصيل الحاضر؛ فقتامة واقع فاوست، حيث الجوع والحروب، هي ذاتها قتامة الحاضر الذي يسيطر عليه المرابون الجدد، رجال المال والسلطة الذين يتحكمون بالرغبات، ويجعلون الإنسان يوقع عقود الاستهلاك التي توقعه في عبودية جديدة، تتعدد تسمياتها، ولكنها تبقى في جوهرها متشابهة ومتماثلة؛ ولهذا، فإن المشاهد قد لا يستغرب وجود المراقبين لكل التفاصيل التي يقوم بها فاوست؛ إذ في كل زاويةٍ ثمة عيون تراقب ما يحدث، وعلى الرغم من أن فاوست يدرك وجودها حوله، فإنه يتعامل معها وكأنها راسخة في الحياة.

غير أن الاستسلام القدري الذي يفرضه سوكوروف على مجريات الحكاية، وعبر الألوان التي تسيطر على لقطاته، لا يستمر طويلًا؛ إذ إنه يختار لفاوست نهاية مختلفة عما تقوله الأسطورة في نصها المسرحي، فيقتل المرابي بعد جولتهما في الطبيعة.

وهنا يجد المشاهد أمامه، بعد أن يرى المقترح الذي يقدمه المخرج في قراءته الجديدة لفاوست ضمن حيز الأسئلة عن معنى ومؤدى هذه القراءة، وقد لا تصعب الإجابة عن هذه النوعية من الأسئلة، حين نعرف المدى الهائل الذي حاولت الأسطورة أن تلم به في أصلها، حين عبّرت عن رغبة الإنسان في الانعتاق، عبر تحولات هذه الشخصية التي يقول عنها غوته: «شخصية فاوست -في أعلى درجاتها- تأليف جديد مستخلص من الأساطير الشعبية القديمة الغليظة. تعرض إنسانًا ضاق ذرعًا بالإطار الأرضي العام، وتبين له أن اكتساب أعلى معرفة، والاستمتاع بأجمل الخبرات، هما أمران غير كافيين لإشباع أمانيه، ولو في أقل درجة. إنه روح أينما تلفت عاد شقيًا يائسًا، وهذا الشعور مماثل للإنسان الحديث؛ حتى أن كثيرًا من الرؤوس الجيدة شعرت بأنها مدفوعة إلى معالجة هذه المسألة[14]». وضمن هذا السياق نفسه، فإن لكل من تعامل مع الأسطورة رؤيته الخاصة، وهكذا تظهر لنا رؤية سوكوروف أنه يشير -بطريقة أو بأخرى- إلى أزمة الإنسان في بدايات القرن الحادي والعشرين؛ إذ لا سلطة تعلو فوق سلطة المال، وهذه السلطة هي من يهب الفرد السعادة أو الشقاء، فإذا كانت المعادلة تقوم

(14) جيته، فاوست، عبد الرحمن بدوي (مترجم ومقدم)، ج1، سلسلة من المسرح العالمي، ط2، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أيلول/ سبتمبر 2008)، ص 85-84.

على بيع الروح، مقابل الحصول على الرغبة والسعادة، فإن فاوست -هنا- يخوض في المعادلة ذاتها، ولكنه -في النهاية- يقرر أن يقتل هذه السلطة الجائرة التي شوهت كل القيم التي كان يؤمن بها، وربما تساعدنا القراءات المعاصرة لأسطورة فاوست في أن نتلمس المنحى الذي حاول سوكوروف أن يمضي به في الفيلم الذي يشكل نهاية رباعية سينمائية، حاول من خلالها مقاربة أحوال الإنسان المعاصر في هذا الزمان[15]، ولعل من أبرز هذه المقاربات دراسة الألماني «هانز كريستوف بينزوانغر» التي صدرت بداية عام 2011، بعنوان «الإيمان المشترك للاقتصاديين؛ فـ « المأساة -بحسب المؤلف- تقوم على العلاقة بين الإنسان والاقتصاد؛ إذ «هكذا تتكشّف الرغبة الجامحة في العمل في المجال الاقتصادي، على أنّها سعيٌ محموم للأبدية هنا؛ مطاردة الوقت الميت التي تقتل وقت الموت، إلاّ أنّ فاوست الساعي للسيطرة على الوقت محكومٌ بالفشل، وسيعلن مفيستو أنّ «الوقت بات هو السيّد»؛ لقد فشلت التجربة الخيميائية، وسيبقى فاوست الساعي وراء اللامحدود في مواجهة عالمٍ محدود، وفق هذه القراءة، تبدو هذه القصيدة المسرحيّة محاولة من غوته للتأمّل حتّى النهاية، ولجعل مسرحيته مختبرًا لنتائجها المتعدّدة، وستزاوج حكمته المشتهرة، المؤسسة لليبرالية، أنّ «الرذائل الخاصّة تصنع الخير العام»، قول مفيستو عندما يعلن أنّه «جزء من هذه القوّة التي تسعى -دائمًا- للشرّ، ولا تنفكّ تصنع الخير». لكن ماذا يفعل فاوست المتكئ على «قوة» إبليس، سوى تحرير غرائزه، والنجاح «شيئًا فشيئًا، في تكنيس كل ما يعيق تطوره»: وهو مبدأ السوق الإلهية[16].

ربما يكون فعل التمرد على هذه السلطة هو القول الأساس في محاولة سوكوروف، ولكنه -كما هو واضح- لم ينهِ فيلمه بها، إلا بعد أن أغرق مُشاهده إغراقًا تامًا في حال من الاستسلام للمصير؛ ففاوست يقتل المرابي، ومن ثم؛ فإنه يلغي الصفقة بينهما، بطريقة غير متوقعة، بعد أن بُنيت تفاصيل الحكاية كلها على التلاصق بينها وبين نصها الأصلي، وقد يكون هذا ما منح قراءة سوكوروف ألقها الذي جعلها تحوز جائزة الأسد الذهبي لأفضل فيلم، في مهرجان فينيسيا عام 2011.

---

(15) تشتمل الرباعية على الأفلام: (مولوخ Molokh) عام 1999 عن هتلر، و(تاوروس Taurus) عام 2001 عن لينين، ثم فيلم (الشمس the sun) عام 2005 عن الإمبراطور الياباني هيرو هيتو.

(16) برنار أومبرخت، "مسرح الأزمة، فاوست وخيمياء الرأسمالية"، لوموند ديبلوماتيك، تشرين الأوّل/ أكتوبر، 2011.

وينبغي لنا -هنا- أن نتذكر حقيقة تقول بأن أبرع القراءات للأسطورة، إنما تلك التي تقوم على ملاحظة الواقع، ومقاربته مع الخطاب الذي تقوله، ولعل الفكرة الفاوستية ما زالت حاضرةً، وبقوة؛ ما يجعلها قابلة للإعادة مرات ومرات، من دون أن يصيب الملل المشاهد الذي يرغب في رؤية طرائق التفكير الإبداعية، وهي تنتج الجديد من أصول الأفكار القديمة.

طريق مختصرة للسعادة

في فيلم (طريق مختصرة للسعادة Shortcut to Happiness) الذي يحمل عنوانًا آخر، هو: (الشيطان ودانيل ويبستر The Devil and Daniel Webster)، نعثر -نحن المشاهدين- على الأسطورة «الفاوستية» ذاتها، من حيث البدء بمشروع علاقة بين طرفي المعادلة السابقين، غير أن التعديل المهم الأول الذي جعلنا نتحدث عن أهمية الفيلم يكمن في أن الإنسان المعني -هنا- كاتب، والتعديل الثاني يتجلى في انقلاب المعادلة ضمن سياق الحوادث؛ لنرى كيف يتمكن الإنسان الذي وقع عقده مع الشيطان من أن يلغيه، وأن يطالب بحقه في الأضرار التي ألحقت به؛ نتيجة هذا العقد.

وربما تكون التعديلات الأخرى مهمة جدًا، ولا سيما أنها اشتملت على صيغة عصرية لفضاء الحكاية (نيويورك)، غير أن التوقف والتأمل -فحسب- في التعديلين الأوليين يجعلنا نقيم المقاربة مع الفيلم، من حيث أن إسقاطاته تنفع الآخرين في أي مكان على وجه الأرض.

جيبز ستون (إلك بالدوين Alec Baldwin) كاتب مغمور، يعيش مع أصدقائه حلمَ أن يكتب رواية، وأن تنشرها إحدى دور النشر المهمة، غير أنه يفشل في الحصول على موافقة محرر هذه الدار، دانييل ويبستر (أنتوني هوبكنز Anthony Hopkins)، الذي ينصحه بالذهاب إلى البيت، وكتابة أشياء أفضل، وفي الوقت ذاته، يخسر كل ما يملكه من رصيد مالي، ويسرق اللصوص حاسبه المحمول الذي كتب به روايته، وحين تنتابه ردة فعل عصبية على ما يحدث معه، يرمي الآلة الكاتبة من شباك بيته؛ فتقع على رأس عجوز تعبر الشارع.

وفي هذه اللحظات القاسية يظهر له الشيطان على هيئة امرأة جميلة، (جنيفر لوف هوايت Jennifer Love Hewitt)، تقدم له الحل في عقد بين الطرفين، وبمدة عشر سنوات، فلا يجد جيبز ستون مناصًا من قبول العقد الذي يقوم على أن يحقق له الشيطان النجاح، مقابل أن يعطيه روحه بعد عشر سنوات، وحالَ موافقته تسترد العجوز الميتة روحها، وتبدأ النجاحات في التتالي على جيبز الذي لا يدرك أن المرأة التي نام معها (طريقة توقيع العقد)، قبل قليل، قد خدعته، أو أنها تركت ثغرة في شكل صيغة العقد، حين خلقت حوله أوضاعًا قاسية، أفقدته حرية الاختيار، بين أن يقبل به، أو لا يقبل.

وجيبز الذي يعيش النجاح في نشر رواياته، وتحويلها إلى أفلام سينمائية، يكتشف أن لا أحد من نقاد الأدب يقتنع بأنه روائي جيد، فجميعهم يرى أنه ملفق، وأنه صنيعة العلاقات الشخصية والتجارية التي تحكم دور النشر مع شبكات الإعلام، وحين يفوز جيبز بجائزة الكتاب الدوليين، في اليوم ذاته الذي مات فيه أحد أهم أصدقائه، يتسلم الجائزة، من دون أن يصافحه من منحها له.

وهكذا تتسرب -عبر هذه المحطات المتتالية في الفيلم- فكرة «أن النجاح لا يصنع السعادة» إلى عقل جيبز الذي يلجأ إلى المحرر دانييل ويبستر؛ كي يساعده في فك العقد، ولا سيما أن هذا المحرر قد خاض جولات سابقة مع الشيطان؛ فيتولى ويبستر رفع ادعاء ضد الشيطان، في محكمة خيالية، يشكل الكتاب العالميون فيها هيئة المحلفين، وتشكل شخصيات رواية جيبز فيها جمهور الحضور، وبعد مرافعات عدّة يتمكن ويبستر من الحصول على حكم يقضي بإلغاء العقد لمصلحة موكله جيبز ستون.

طرافة التفاصيل في هذا الفيلم لا تصنع منه فيلمًا مهمًا، وإنما يصبح كذلك في ضوء تركيزه على العالم السري الذي تجري -من خلاله- صناعة الكاتب النجم؛ فحيث يوجد الجنس والمال والعلاقات، يمكن لكل شيء فاسد أن يتحول إلى نقيضه، ويمكن بفعل هذه العناصر أن تُغتال تجربة أدبية مهمة لمصلحة أخرى، أقل قيمة، ولكنها مندمجة في السياق.

يُفتتح الفيلم بكلمات مقتضبة مسرودة من رواية لجيبز ستون، يتحدث فيها عن طفل أخفق مع صديقته، حين وقعت عن دراجته التي أهديت له من أبيه وأمه، فقرر أن يتخلص منها بجعلها تطير في السماء، بعد أن ربطها بالبالونات، وحين حاول أن يستعيدها وقع من سقيفة المستودع؛ لتتلقفه يدا والده الذي يقول له، بعد أن سمع الحكاية: «يا بني، ليس هناك طريق مختصرة للسعادة».

ولعل رفض جيبز ستون لهذه الطريق المختصرة، قد منح فكرة الفيلم بعدًا إضافيًا، يجعلها تنتقل من حكاية مسلية، فحسب، إلى خطاب يستحق أن يتوقف المرء عنده، ولا سيما أن تحويل فضائها إلى الواقع الحالي قد جعلها أقرب إلى المشاهد العادي الذي يبحث عن تسلية لا بأس بها؛ حتى إن جاءت عبر علاقة طريفة بين الإنسان والشيطان.

واجه هذا الفيلم مشكلات كثيرة قبل أن يصل إلى المشاهد، فقد انتهى تصويره بداية عام 2001، ولكن الشركة التي أنتجت المراحل الأولى منه، وقعت في سلسلة من المشكلات

المالية التي أدت إلى تجميد استثماراتها، بعد أن اتهمها مكتب التحقيقات الفدرالية بالتزوير المالي، وقد ظلت العمليات الفنية متوقفة مدة أربع سنوات، إلى أن ابتاعت شركة «ياري» أصول الفيلم عام 2004، ليعرض بعض المشاهد منه باسم فيلم «الشيطان ودانييل ويبستر»، غير أن الصيغة النهائية للفيلم لم تصبح جاهزة، إلا في نهاية عام 2006؛ حيث أُسقط اسم مخرجه الأصلي، إليك بالدوين، من مقدمته (تتراته)، ووضع اسم وهمي، هو «هاري كيرك باتريك»، وبُدّل العنوان غير الجذاب بآخر أكثر جاذبية، هو «طريق مختصرة للسعادة»، غير أن كل ما سبق لم يمنح الفيلم انتشارًا مقبولًا، أو شهرة واسعة، وظل فيلمًا يحتاج المرء إلى روح مغامرة؛ كي يشاهده، على الرغم من الشهرة الواسعة لأبطاله.

Meeting Evil، اجتماع الشر

الأسئلة التي تفرضها عملية إعادة إنتاج الحكاية، عبر قراءات مختلفة وتأويلات متنافرة، لا تتمحور حول السر الكامن في هذه الثيمة، وبما يجعلها حاضرةً دائمًا، بل إنها تتركز حول صلاحيتها للتعبير عن أزمة الفرد في مواجهة الأحوال السيئة التي يعيشها، ولا سيما تلك المتعلقة بأزمات الاقتصاد وانهياراته، وقد كان لافتًا -حقًا- أن تعود حكاية فاوست إلى صدارة المشهد بعدد من الأفلام الأميركية، وغيرها، في ظل الأزمة الاقتصادية الراهنة في الولايات المتحدة، وفي أوروبا، على حدٍ سواء.

(اجتماع الشر Meeting evil)، للمخرج (كريس فيشر Chris Fisher)، واحد من الأفلام الجديدة التي قاربت ثيمة فاوست مقاربة غير مباشرة، وقد بدأت عروض هذا الفيلم عام 2011، وتحكي تفاصيل الفيلم قصة شاب، يدعى جون (لوك ويلسون Luke Wilson)، يعمل سمسار عقارات، متزوج من امرأة جميلة، ولديه ولدان، خسر وظيفته؛ ما جعله يعرض منزله للبيع، يقدم المساعدة لشخص غريب، يدعى ريتشي (صامويل إل. جاكسون Samuel L. Jackson)، ولكن هذا الغريب يصر على دعوة جون إلى الشراب؛ ليشكر له مساعدته، فيقبل جون الدعوة محرجًا، وفي الطريق يكتشف أن لريتشي ملامح شيطانية، تبوح بها تصرفاته النزقة، وفي الحانة نبدأ باكتشاف أن ريتشي ليس سوى قاتل محترف، وأنه يحمل في داخله قوة شيطانية هائلة، تجعله يرتكب جرائم قتل على مدار الساعة، غير أن جون الذي يُتهم بجميع هذه الجرائم، والمرغم على مصاحبة هذا الرجل، بعد أن هدده بتصفية عائلته، يضطر -في النهاية- إلى قتل ريتشي، بعد اكتشافه أن زوجته التي خانته مع عامل بناء، هي من طلبت من القاتل المحترف التخلص منه.

القصة بسيطة جدًا، ولكن الصفقة التي يعقدها البطل الذي خسر كل ما يملك مع الشيطان الذي لبس شكل البشر، توضح إلى أي درجة يمكن الإنسان أن يتورط في أفعالٍ شيطانيةٍ؛ في سبيل الحصول على الأمان، فخطاب الفيلم يحرص على توفير عناصر الصفقة كاملةً، وبصورة معاصرة تمامًا؛ فخسارة كل شيء ستعني -أيضًا- القبول بأي شيء، ولعل ما يحدث حول هذه الصفقة ليس سوى تفاصيل، سوف تتكرر في تجارب أخرى، وفي أي مكان على وجه البسيطة.

واللافت -حقًا- من بين عناصره كلها هو الأداء البارع للممثل صامويل إل. جاكسون الذي أدى دور ريتشي بملامح متقنةٍ في الأداء، جعلت كثيرين، من الذين شاهدوا الفيلم، يظنون أن هذه الشخصية هي تجلٍ للشيطان في هيئة آدمي، على النقيض -كليًا- من شخصيته الأخرى التي قدمها في العام ذاته، في فيلم (السامري The Samaritan) الذي أخرجه (ديفيد ويفر David Weaver)، ويحكي قصة سجين سابق، يحاول ابن زميله السابق إعادته إلى عالم الإجرام، عبر ضغوط، وصلت إلى حد جعله يقع في «غشيان المحارم» مع ابنته.

إن فيلم اجتماع الشر لا يأخذ أهميته من سياق حكايته، وإنما يأخذها من ارتباط هذا السياق بواقع اجتماعي واقتصاديٍ تعيشه الولايات المتحدة، وغيرها، ولعل الرسالة الأخلاقية -هنا- تذهب إلى الدعوة إلى عدم الامتثال لفرص الشر في امتلاك البشر في أحوال الأزمات، غير أن التفاصيل؛ حيث يكمن الشيطان دائمًا، تخلق مناخاتٍ لصناعة أفلام جديدة، وحكايات تنطلق من الثيمة ذاتها، مع اختلافٍ في السياقات والأشخاص.

نشاط خارق

سلالة جديدة في سينما الرعب

لم يكن صناع الفيلم التجريبي، (نشاط خارق Paranormal Activity)، يتوقعون له مصيرًا مثيرًا، كهذا؛ فالفيلم الذي صُور في منزله عام 2007، بتكلفة لم تزد على 15000 دولار، تربع على قائمة شباك التذاكر في نهاية تشرين الأول/ أكتوبر عام 2009، ويبدو أن هذه التجربة قد أخرجت من قمقمها سلالة جديدة من أفلام الرعب، فبعد عام واحد أطلقت النسخة الثانية من الفيلم؛ لتحصد نتائج مقاربة لنتائج سابقتها، وبعضهم قد راقت له الفكرة؛ فأنتج نسخة كوميدية، تسخر من الفيلم، وأُنتِجت نسخ جديدة -أيضًا- محاكية في بلدان عدة، كان من بينها النسخة اليابانية التي كان عنوانها (نشاط خارق: ليلة طوكيو Paranormal Activity: Tokyo Night)، وفي تشرين الأول/ أكتوبر عام 2011، أطلِقت النسخة الثالثة من الفيلم، بتوقيع إخراجي لـ (هنري جوست وأرييل شولمان Henry Joost، Ariel Schulman)، وبطولة كل من (كريستوفر نيكولاس سميث Christopher Nicholas Smith)، و(جيسيكا تايلر براون Jessica Tyler Brown)، و(كلوي سنجري Chloe Csengery)، ومنذ ذلك الوقت تتالت النسخ، ولكن من دون ملامح إضافية؛ ما جعلها بعيدة من الاهتمام.

ولكن؛ ما السر الذي جعل الجمهور يقبل على استهلاك الفيلم بهذه الصورة الغريبة، (بلغت عائدات النسخة الأولى أكثر من 100 مليون دولار)؟ وكيف تسنى للجمهور الذي تابع أهم أفلام الرعب السابقة، ذات البنى الدرامية المعقدة، والتقنيات المذهلة، أن ينحاز إلى «نشاط خارق»؟

ربما تكمن الإجابة في المعالجة البسيطة التي بني عليها الفيلم؛ فتكنيك الإخراج المدمج مع بنية الحكاية، يقوم على أن يشاهد الجمهور القصة من خلال الكاميرات المحمولة/ المنزلية لأبطالها، ومن دون أن يحاول المخرج إضفاء أي لمسةٍ تصنيعية في سياق عملية تصوير المشهد، سوى بعض المؤثرات البسيطة، وصولًا إلى لحظةٍ يكتشف المشاهد فيها أن ما كان يشاهده إنما هو وثيقة لفيديو منزلي، يعود إلى الضحايا؛ ما يربك المشاهد الذي تأخذه دقة الإيهام نحو الظن بأن ما كان يشاهده حقيقي.

إن الحكايات في النسخ الثلاث تقوم على بنية واحدة، ففي كل منها ثمة منزل جديد، تعيش فيه أسرة شابة، سرعان ما تكتشف وجود ظواهر خارقة وغريبة في المنزل، وحين يحاول هؤلاء اكتشاف حقيقة ما يحدث، عبر تصوير غرف المنزل، ولا سيما منها غرف النوم، تبدأ اللقطات بكشف وجود القوى الخارقة الشريرة التي تسعى للسيطرة على أفراد العائلة، وبُعيد هذا الاكتشاف يقع هؤلاء فريسة قتل أحدهم للآخر، بعد أن أمسى مسيرًا، ومسيطرًا عليه.

إن أهم عنصر جذب في هذه الأفلام يكمن في تركيزها على إثارة الرعب من المجهول، فعبر تقنيات الكاميرا المحمولة، ولقطاتها العشوائية التي تظهر في الفيلم، كما تظهر في أي تصوير عادي، يمارسه الناس العاديون، يقع المشاهد في أعلى حالات الإيهام، والتماهي مع الشخصيات، وتصبح الأعصاب مشدودةً طوال الوقت، والحواس مستغرقة في محاولات تفسير المجهول وكشفه؛ إذ تعلو شدة إلغازه، شيئًا فشيئًا، ويُترك المشاهد معلقًا في هذه الذرى، مع النهايات الدموية التي شاهدناها في النسخ الثلاث.

غير أن ما يؤخذ على النسخة الثالثة من الفيلم أنها قد ذهبت صوب خلق عناصر قابلة للتفسير في أصل القوى الخارقة المجهولة؛ إذ ينتهي الفيلم بعد أن تبين للمشاهد وجود جماعة ذات ممارسات شاذة، تحاول دفع الفتيات الصغيرات إلى طقوس شيطانية غريبة؛ ما جعل الفتنة التي أصابت مشاهدي النسختين السابقتين شبه معدومة، ما دامت ديمومة الجهل بالشيء تبقيه حارًا وحاضرًا.

ثم إن عطبًا مشابهًا أصاب النسخة اليابانية؛ إذ ذهبت -في محاولتها خلق بيئة محلية ملائمة للحكاية- نحو خلطها ببعض العناصر التقليدية لأفلام الرعب اليابانية، ولا سيما المشهدية التي تُظهر الضحية المنتقمة من الماضي المأسوي، وهي تتقدم نحو ضحايا الحاضر في سياق الحكاية.

إن الملاحظات السابقة لا تبدو مهمة جدًا للمشاهد الذي أمسى مستلبًا من سلالة أفلام رعب جديدة، ولا أدل على ذلك من معرفة أن الفيلم قد تصدر شباك التذاكر في الأيام الأولى من عرضه؛ محققًا إيرادات بلغت أكثر من 54 مليون دولار أميركي.

كل مؤلفاته كتبها شخص آخر

فيلم Anonymous يفضح شكسبير

هل تتسع العيون، وكذلك العقول لمشاهدة فيلم شكسبيري جديد؟ كثير من المتابعين قد يجيبننا بالرفض، ومن دون أن نسألهم، فإننا نخمن أسبابهم: فشكسبير «أعظم كاتب سيناريو»، كما يقول المخرج الأميركي المشتهر (أورسون ويلز Orson Welles)، وتتحدث المصادر عن وجود أكثر من 500 فيلم سينمائيٍ اقتُبِست علنًا من مسرحيات شكسبير، ويمكن أن يتضاعف العدد إذا ما حُسِبت السيناريوات التي اقتبست -جزئيًا- بعضًا من تفاصيل أعماله، ومن ثم؛ فإن الملل والخوف من التكرار، من دون تقديم الرؤى الجديدة، سيكون -حتمًا- سبب الجواب السلبي.

وإذا توقفنا عند المتابعين الذين سيجيبون بالموافقة على وجود فيلمٍ جديد، مستوحى من إحدى مسرحيات شكسبير، فإننا لن نستطيع أن نخمن السبب، ليس بداعي العجز عن ذلك، وإنما نتيجة كثرة الأسباب التي تجعل المرء مشدودًا -دائمًا- إلى الحكايات الشكسبيرية، وكذلك لوجود الرغبة الدائمة في رؤية قراءات جديدةٍ لهذه الحكايات.

وقد كان من اللافت للانتباه -حقًا- أن يتحول شكسبير -بذاته- إلى مادةٍ للسينما، فتُنتَج أفلام سينمائية عن حياة أعظم مؤلفٍ باللغة الإنكليزية، بينما تقول كثير من الأبحاث أن المعلوم من حياة الرجل غير دقيق، وأن كثيرًا من التفاصيل التي تروى عنه لا تستند إلى مصادر تاريخية.

ونتذكر -هنا- فيلم (شكسبير عاشقًا Shakespeare in Love) الذي أنتج عام 1998، وأخرجه (جون مادنJohn Madden)، ونال عددًا من جوائز الأوسكار، وهو مبني على افتراض وقوع شكسبير في حب امرأة، ألهمته مسرحيات عدة، وقد حُوّل نصه السينمائي الذي كتبه الثنائي (مارك نورمان، وتوم ستوبارد Marc Norman، Tom Stoppard) -بعدئذ- إلى مسرحيةٍ عُرضت في بريطانيا، على عكس الشكل التقليدي للمعادلة التي تقوم على تحويل المسرح إلى سينما.

إن هذا الفيلم لم يكن سوى خيال سينمائي، يُنشئ على المعطيات الظرفية، الزمانية والمكانية، التي عاش فيها شكسبير، ولكن البناء على ثيمة «الحب» جعل من التفاصيل المسرودة في الفيلم كلها قابلةً للتصديق؛ فحين تكون التفاصيل الشخصية عن كاتب، من مقام شكسبير، غامضةً ومجهولةً، فإن أكثر الأمور قابليةً للتصديق، وللأنسنة، هي وقوع الرجل -كأي إنسان- في تجربة العشق، وأن يكون الحب بؤرة إلهام حقيقية له.

وفي الجهة الأخرى، يصدمنا فيلم المخرج الألماني (رولان إيميرش RolandEmmerich)، وعنوانه (مجهول Anonymous)، وقد عُرض في نهاية عام 2011، وهو يتجه إلى البناء على شخصية شكسبير أيضًا، لا ليقدم تفاصيل مجهولةً من حياته، أو ليقدمه في إطارٍ حكايةٍ جديدة، وإنما لينسفه من الأساس، وليقول للمشاهد ما كان كثير من الباحثين قد قالوه، من دون أن يستطيعوا إثباته إثباتًا قاطعًا؛ من أن جميع المؤلفات المنسوبة إلى شكسبير ليست سوى مؤلفات شخص آخر، أراد لنفسه أن يبقى في الظل، وهذا الشخص هو الكونت إدوارد فير، إيرل أكسفورد (ريس إيفنس Rhys Ifans).

الحكاية التي يسردها الفيلم تقول إن إدوارد فير حاول أن يمنع عدوه السياسي من التربع على عرش بريطانيا، بتأليف مسرحيات تؤثر في الشعب، وتجعله يرفض الاستبداد والتسلط؛ ويثور.

ولكنه حاول أن يجعل هذه المسرحيات تبدو كأنها مسرحيات مكتوبةٍ من كاتبٍ مسرحي، فعرضها على الممثل والشاعر والمسرحي المعروف، بن جونسون، فرفض أن يضع اسمه على عملٍ لم يكتبه، فما كان من إيرل أوكسفورد إلا أن عرضها على ممثل ومؤلف مغمورٍ وسكيرٍ، اسمه شكسبير (راف سبال Rafe Spall)، الذي قبِل العرض، ومضى فيه.

الفيلم الذي استغرق في السياسة سار في حكايته، بعدّها أمرًا حقيقيًا مثبتًا، ولكنه فجر في عالم دارسي الأدب القضية الشكسبيرية من جديد، وقد لا نستغرب إذا ما ظهر عما قريب فيلمٌ جديد، يقدم فرضيةً أخرى، ما دام لغز شكسبير ما زال غير قابل للحل، وأن الدراسات كلها ما زالت عاجزةً عن توفير معطيات تثبت وجود الشخصية في التاريخ الإنكليزي.

"رسائل إلى جولييت" وحسب

في مدينة فيرونا الإيطالية، مدينة العاشقين: روميو وجولييت، يضع زوار المدينة رسائل الحب على جدار منزلهما، في طقس رمزي يُقدِمون -من خلاله- على استعادة خاصة لحكايا الحب التي يعيشونها، أو التي عاشوها، وسواء أكانت هذه الحكايات مكتملة، أم غير ذلك، فإن التفكير بتدوين تفاصيلها، فحسب، أو بكتابة شيء يخصها على الورق، يضعها في حالة من الحضور، قد تُخرج السائح من لبوس العبور في المكان إلى مناخ الرسوخ في العاطفة.

إن طقسية رسائل العشق في فيرونا قادت السينما الأميركية إلى أن تصنع فيلمًا جديدًا، يتناول -في طبقته السطحية- حكاية لطيفة عن فتاة أميركية، تدعى صوفي (أماندا سيفرد Amanda Seyfried)، تعيد وصل عاشقين ضاع بعضهما عن بعض مدة خمسين سنة، بعد أن عثرت على رسالة موجهة إلى جولييت في فيرونا، ولكنه يوغل في طبقاته العميقة يشرّح العلاقة بين العاطفة والزمن.

لقد احتلّ الفيلم الذي عنوانه (رسائل إلى جولييت letters to Juliet)، وأخرجه الإيطالي (جاري وينيك Gary Winick)؛ مساحة واسعة، من حيث التلقي في دور العرض الأميركية، حين عُرِض عام 2010، وعرض بعدئذ في دور العرض في بلدان عربية عدة.

«عندما نتحدث في شأن الحب لا يكون الأوان قد ولى»؛ هذا ما تقوله إحدى شخصيات الفيلم، وقد تلخص هذه الجملة كل ما يرسمه الفيلم من مسارات بحث، تقوم بها كلير العجوز (فانيسا ريدغريف Vanessa Redgrave)، وهي تبحث عن لورينزو، عشيقها في مرحلة الصبا، بمساعدة صوفي وحفيدها، وطوال مدة الفيلم (ساعة وخمس وأربعون دقيقة) يستنهض إيقاع البحث في ذاكرة المشاهد كل ما مر به في حياته من حكايات عشق، كان بإمكانها أن تتوج بالنهايات السعيدة، لكنها أخفقت؛ لسبب أو لآخر، لكن التفكير فيها، فحسب، يحرك المياه الراكدة في بحيرة العاطفة، ويؤدي -في النتيجة- إلى إعادة طرح السؤال الذي يتكرر في الفيلم: «ماذا لو.؟»، وهنا قد يرى بعضهم في المسألة اجترارًا للعواطف، لكن الحقيقة تقول إننا لا ننسى، وأن كل ما نقوم به من عمليات تغطية

ودفن للماضي لا تنفع؛ فالحب الذي يمضي بعيدًا في الظاهر، يحفر -بقسوة- في أعماق «لا وعينا»؛ حتى أننا -من دون إرادة منا- نستيقظ على طرقاته على الأبواب والجدر، فهو ينتفض كسجينٍ في دواخلنا.

إن هذا الحب، ومن دون أن نستدعي لغة التنظير؛ كي نشرح فعله فينا، يدمرنا ويحطم كل وسائل الهرب، ويفسخ الخطوط الدفاعية لذواتنا، فنغدو -بعد استيقاظه فينا- قرى داهمها زلزال متوقع، فحسب؛ فغدت نوافذ بيوتها مخلعةً، وأبوابها طارت بعيدًا، في إثر الصدمة الأولى.

والأهم -بحسب قراءة الأحوال التي مرت في شريط الحياة- الأفلام السينمائية الدرامية، وأيضًا الأغنيات التي تحدثت عن هذه الحال، إننا لا نشعر بالذنب حين نستعيد عواطفنا، فكثرة ربط الحب بالإخلاص قد جعلته ثعلبًا ، بينما كان يمكن أفكارنا -لو تخلصت من العقد المركبة مجتمعيًا وأخلاقيًا- أن تصنع من هذا الحب الذي مضى -حياتيًا- طائر سنونو، يعيدنا إلى ربيع العمر.

وهنا قد يرى القارئ أننا -حين نتحدث عن هؤلاء العشاق الذين يتذكرون- نتماهى مع حالهم، من دون أن نراها من زوايا نقدية أخرى، تعيد النظر في الأسباب والمؤديات، لكننا، ونحن نغرق في الألم الناتج من فقداننا من أحببنا، لا نهتم، لا، بل يجب علينا ألا نهتم، ولا بأس في أن نقول: «تبًا» للمرايا التي توهمنا بأننا نرى شخصياتنا فيها؛ إذ إنها ترينا وهمنا، لا حقيقتنا، وترينا ظاهر مشاعرنا المرتسمة على الوجه، لا باطنها المرتبط بنبض القلب.

وكما يرى بعضهم أن «خرافة» الحب ليست سوى هرمونات، يمكن لعشاق فيرونا أن يقولوا إن وجهة النظر -هذه- ليست سوى النتيجة المنطقية لإدمان كائن العصر الحديث، المسمى بالإنسان العصري، تناول الوجبات السريعة، وارتداء البدلات الفاخرة، وتنكب الحقائب السوداء، وشكل (لوك) الكلمات المستوردة من قاموس البورصة.

إن الحب في رسائل جولييت هو أننا نخلص لأنفسنا ولعواطفنا، وأننا نصدق مع الوجع الغريب الذي عذبنا، حين كنا ننتظر ذلك الآخر الذي مر بنا ذات يوم، ولم ننسه، فإذا وجد أحد ما أنكل ما سبق ترهات وعواطف مهترئة، فإنه من دواعي سروري، وسرور القراء، أن يحدثنا عن ماضيه، وهو جالس على جهاز كشف الكذب.

حين يضيع صائد الذئاب في ديارهم

"الرمادي" مرآة لمآسي الحاضر

لا يحتاج مشاهد فيلم (الرمادي the grey)، للمخرج والكاتب (جون كارنهان Joe Carnahan)، إلى مقدمات كثيرة؛ كي يدرك أن حكاية صياد الذئاب، أوتواي، الذي يؤدي دوره الممثل (ليام نيسن Liam Neeson)، ليست حكاية رعب محض، قدر كونها قصة تروى؛ للبحث في كوامن الذات البشرية، في لحظة مواجهة وصراع، على أرضية استعادة الماضي المتخم بالمآسي.

هي خريطة عمل كثير من الأفلام التي لا تركن إلى نوعها، بل تتجاوزه؛ لتخلق بؤرًا تلفت انتباه المشاهد، من ناحية العمق، وتترك في ذاكرته انطباعًا لا ينسى.

هنا ثمة صياد ذئاب يحمي عمال النفط في غابات ألاسكا، يغادر -مع مجموعة من هؤلاء- في إجازة على متن طائرة تابعة للشركة التي يعملون فيها، غير أن الأحوال الجوية تسقط الطائرة في غابات محاصرة بالثلوج، وبالذئاب التي لا تقتل ضحاياها بسبب الجوع، وحسب، وإنما لدوافع تتعلق بمناطق النفوذ. وهكذا؛ يجد أوتواي نفسه، والقلة الناجية من العمال، في مواجهة قطعان ذئاب تحاول الثأر من المنتهكين، في مسيرةٍ تكشف الدوافع النفسية الظاهرية والباطنية لدى البشري، في مواجهته مع الطبيعي، والغرائزي الحيواني.

وكما هو متوقع في أفلام هذا هو نمطها، سيبقى أوتواي وحده، بعد أن مات الجميع، ولكن بدلًا من الانتصار الذي يساوي النجاة في هذه الحال، يتركنا جون كارنهان في لحظة المواجهة المعلقة بين أوتواي والذئاب، في آخر مشاهد الفيلم، منهيًا الحكاية فيلميًا، ومبقيًا الاحتمالات قائمة لدى المشاهد.

إن الصورة القاتمة التي هيمنت على مشاهد الفيلم، الليلية والنهارية، على حدٍ سواء، وضعت المشاهد أمام رؤيةٍ عميقة، تتجاوز الحكاية بمعطياتها الظاهرة؛ لتكون المسألة هي ذلك الصراع الأزلي في الداخلي والجواني الإنساني، بين دوافع الحياة، ودوافع الانتحار؛ لنتذكر -بعد انتهاء الفيلم- مشهدًا مرَ في بدايته قد يفسر بعضًا من خطابه، حين يحاول

أوتواي قتل نفسه، واضعًا فوهة البندقية في فمه، ولكنه ما يلبث أن يبعدها حال سماعه عواء الذئاب، آتية من جهةٍ بعيدة.

فيلم كارنهان -هذا- الذي جرت عروضه الأولى في الشهر الأول من عام 2012، محققًا إيراداتٍ جيدة في الصالات، يذكرنا -من حيث ثيمته (محاولات النجاة من مآزق الكوارث)- بكثير من الأفلام، ولكنه يتقاطع في بعض جوانبه مع فيلم (الحافة The Edge)، للمخرج (لي تاماهوري Lee Tamahori)؛ ففي ذلك الفيلم الذي عُرض عام 1997 تتقاسم شخصيتا شارلز (أنتوني هوبكنز Anthony Hopkins)، وروبرت (إلك بالدوين Alec Baldwin)، الصراع في بيئة مشابهة، مع الدببة المفترسة، بينما تظهر خلافاتهما السابقة في سياق محاولتهما السعي للنجاة. ولعل أهم ما يكرسه هذا التقاطع بين الفيلمين، أن هذه الثيمة لا يمكن أن تصنع بذاتها فيلمًا ناجحًا، إن لم تستفد من الصراع الكامن في الذات البشرية، فهنا يصبح الاشتغال في التفاصيل الحركية، والتشويقية، غير ذي معنى، إن لم تنعكس الدواخل البشرية على الأرض، ويصبح الإنسان شبه عارٍ أمام مصيرٍ محتمل، فإما أن ينجح في الاختبار، فينجو من مأزق الماضي، في المستوى الداخلي، كما ينجو من الموت في صراعه مع الطبيعة ومخلوقاتها، وإما أن يخسر في المعركتين، فإذا كنا في فيلم تاماهوري قد حظينا بنهاية مكتملةٍ، فإننا هنا في «الرمادي» نبقى في دائرة الاحتمالات، من دون نهايةٍ تقليدية مكتملة.

ربما يعود الأمر إلى مزاجٍ عامٍ، لا يرى في فرضية النجاة حلًا مقنعًا للإنسان الذي أتخمه الماضي بالمآسي، ووضعه الحاضر في ذروة تراجيدية، ولكن المؤكد -في هذا الفيلم- أن ترك النهاية مفتوحة، على الرغم من معرفة المشاهد -ضمنًا- بأن البطل سيهزم، كونه إنسانًا وحيدًا في مواجهة قطيع من الذئاب، إنما هو دعوة للمشاهدين إلى النجاة بذواتهم، بعد أن شكلت ثلوج الغابة مرآةً لهذه الذوات التي رأى المخرج أنها ضائعة في غابات الحاضر، مثلها مثل بطله، صائد الذئاب.

حكايات بلا ذوات، أو الذات الغائبة في دراما الحشو والإطالة

يستطع المرء أن يتوقف عند ملمح مهم جدًا في الدراما التي تقدمها السينما الأميركية، حين تكون من مقام مخرج مهم، هو (مارتن سكورسيزي Martin Scorsese) الذي يقدم لمشاهديه -عامًا بعد عام- أفلامًا تصلح لأن توضع في الأجندة الكلاسيكية من تاريخ السينما، وهذا الملمح يختص بالدراما النفسية التي تُغلّف بحبكات مشوقة، تحفز العقل، وتجعله يسترسل في التحليل والتركيب، وكأنه يحل معادلة رياضية أو هندسية.

فإذا كانت أفلام الرعب تُخرج -أحيانًا- الشحنات القاسية المخبأة في عقل المشاهد، فإن الأفلام التي تشتغل في القضايا النفسية، وتجول بين عالم الوعي وعالم اللاوعي بصريًا، تضع المشاهد في طور يصبح فيه ملزمًا بأن يقرأ دواخله، والمسكوت عنه في ذاته. وفي فيلم (جزيرة شتر Shutter Island) الذي جاء من بطولة (ليوناردو دي كابريو Leonardo DiCaprio)، و(بن كينغسلي Ben Kingsley)، وأنتج عام 2010، نرى أن القضية التي يطرحها هذا الفيلم ترتبط -أصلًا- بالفقدان الذي تخلفه جريمة تُرتكب؛ بسبب أزمة نفسية، وتبعًا لمعطيات الشخصية الرئيسة التي يؤديها -ببراعة- «ليوناردو دي كابريو» تتجه الحوادث لتعرض عالمين، لا يمكن التفريق بينهما، هما العقل الظاهر، والعقل الباطن؛ إذ يمارس الباطن عملية ترميم خيالي، يُنشئ فيه عالمًا موازيًا لعالم العقل الظاهر الذي يرفض استلابًا، فرضته جريمة فقد من خلالها أطفاله.

ومن خلال هذا الصراع بين العالمين، يكتشف المشاهد أن الموضوع الأساس في الفيلم هو الذات الإنسانية التي تظهر -على حقيقتها- هشة ومتصدعةً، وغير ناجية من براثن القسوة والموت.

إن المتعة التي نخرج بها من هذا الفيلم، تجعلنا -في حال المقارنة- مع ما ينتج من دراما وأفلام سينمائية في أكثر من مكان في العالم، نذهب إلى قراءة أثر التراكم الكمي في الإبداع، في التحول الكيفي الذي يظهر أساسًا في مضامين هذا الإبداع، وهنا نجد أنفسنا نطرح السؤال الساذج عن غياب (الذات الإنسانية)، بذاتها، عن أجندة الثيمات التي تعمل فيها الدراما والسينما العربية، وقد يستغرب كثيرون السؤال، ما دامت خطابات المنتج الدرامي

العربي، وكما تُرى ظاهرًا، تقوم على تحري الذوات في آناها الجمعي، ولكن لنفرق -للضرورة وكما في علم الاجتماع- بين نشاط الجماعات الإنسانية في الأنساق العامة، كالاقتصاد والثقافة وغيرها، والبحث في بنية المجتمع نفسه. إن المقاربة على هذا النحو تجري بين أن تتحرى الدراما (ولا سيما تلك التي تختص بعوالم الفقر) بنية الذات وتحولاتها، أو أن تقدم بعض تحولاتها ضمن السياق الذي تبنى عليه الحكايات.

يتذكر الجميع كتاب (التخلف الاجتماعي- مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، للدكتور مصطفى حجازي الذي فتح فيه مداخل مهمة لتحليل الذات العربية، ضمن مناخات التخلف التي يعيشها الإنسان العربي، ولعل أهمية أن نتوقف عند هذا البحث تأتي من كونه يقدم تركيزًا عالي المستوى على الذات النفسية، وهو شيء يغيب -بنسبة كبيرة- عن الدراما والسينما العربية، فإذا كانت الأبحاث النفسية العربية قد أمست متطورة بجهد باحثيها، وقادرة على الدخول إلى مجاهل لم نكن نعرفها من قبل؛ فلماذا تبقى الدراما مسطحة ومسمطةً إلى الدرجة التي تجعلنا أسرى للبطولات، بدلًا من أن نكون غارقين في متعة الاكتشاف، والتعمق في ذواتنا التي يجب أن تعبر عنها هذه الدراما؟! ولماذا تغيب غايات الفن في مخاطبة الذات وتطهيرها عن أجندة معظم كتّاب الدراما التي تصبح -بين أيديهم- محشوةً بخطوط السنيّدة، والحكايات المفبركة على هامش القصة الأساسية؟!

ربما يستطيع مدمنو مشاهدة الأفلام الهوليودية والأوروبية، ذات المستوى العالي أن يتلمسوا إخفاق المنتج الدرامي والسينمائي العربي، عبر الزاوية التي نتكلم من خلالها، ولكن من يقنع مدمني الحشو والإطالات بأن يتعلموا قليلًا كيف تُصنع الأعمال الخالدة؟

مغامرة انتظرت عقدًا كاملًا

(الجلد الذي أعيش فيه) تحت مبضع ألمودوفار

هذا الفيلم، (الجلد الذي أعيش فيه the skin I live in)، كان مغامرة مؤجلة للمخرج الإسباني (بيدرو ألمودوفار Pedro AlmodÓvar)، فقبل عقد من تاريخ عرضه، صرح المخرج الإسباني المشتهر -في وسائل إعلامية عدة- بأنه ينوي تحويل رواية الفرنسي (تييري جونكويت Thierry Jonquet) إلى فيلم سينمائي، ولكن شيئًا ما كان يعطل المشروع، ربما كان إلحاح المشروعات الأخرى التي أنجزت، كفلم (تكلم معها Talk to Her) (2002)، و(تعليم سيئ Bad Education) (2004)، و(العودة Volver) (2006)، و(أحضان مهشمة Broken Embraces) (2009)، وربما كان سبب تأجيل المشروع هو الرغبة في أخذ مساحة التأمل -في الحكاية الرهيبة والمثيرة للفيلم- إلى نهاياتها، وبعد هذه التجارب والسنوات كلها، ظهر الفيلم على الشاشات السينمائية منذ منتصف آب/ أغسطس 2011، بعد أن شارك في مهرجان (كان)، حاملًا عناصر عدة، مثيرة للجمهور الذي أدمن نزوات المخرج الإسباني الذي بات في عقد الستينيات من العمر، ولعل هذه العناصر تبدأ بعودة (أنطونيو بانديرس Antonio Banderas) إلى العمل، مع المخرج الذي كان أول من قدمه إلى السينما، ولا تنتهي بالعنوان المثير (الجلد الذي أعيش فيه).

يقدم ألمودفار في هذا الفيلم حكاية الدكتور روبرت الذي يعيش مأساة قاسيةً، تحوله من شخصية حالمة (الطبيب الجراح الذي يحاول إنقاذ البشر)، تعيش حياةً عائلية سعيدة وهانئة، إلى أخرى تسيطر عليها هواجس الانتقام؛ فزوجة روبرت تهرب مع ابن الخادمة (أخيه غير الشقيق)، ولكنهما يتعرضان لحادث سير يؤدي إلى احتراق الزوجة، وهرب الأخ، وحين يعثر على زوجته، وقد بقي في جسدها رمق أخير، ينقذها؛ لتعيش بلا ملامح، وحين يحدث أن تغني طفلتهما في الحديقة، تعود الحياة إلى الزوجة التي تحاول رؤية ابنتها، ولكنها حين تفتح النافذة ترى وجهها المحروق على الزجاج، فترمي بنفسها من النافذة؛ لتموت منتحرةً، بينما تصاب الابنة (بلانكا سواريز Blanca Suárez) بصدمة نفسية، تجعلها مريضة برهاب الآخرين، وإذ تكبر الفتاة الصغيرة ينصح طبيبها أباها بأن يدمجها مع المجتمع، فيدعوها إلى إحدى الحفلات، وهناك يغويها أحد الشباب،

(جان كورنيت Jan Cornet)، ويشرع في اغتصابها، ولكنها تقاومه؛ فيفرّ من المكان، وحين يكتشف والدها غيابها، يعثر عليها وقد تكرست عقدتها النفسية في أنها ترفض والدها، لأنه رجل، فحسب، وبينما يشرع روبرت في الانتقام، عبر خطفه للشاب، تموت ابنته بالطريقة ذاتها التي ماتت بها والدتها؛ ما يجعله يمضي بعيدًا في انتقامه من الشاب، فيبدّل جنسه إلى أنثى، ويجعل منه فأر تجاربه العلمية الطبية التي يخالف بها القوانين؛ ويحول جلد المرأة الجديدة (إلينا إينايا Elena Anaya) إلى ما يشبه ستارًا حديديًا مقاومًا للاحتراق، بعد أن حوّل ملامح وجهها؛ لتصبح نسخةً من زوجته، وإذ يعود الأخ المغتصب -في غفلة من روبرت- إلى البيت، ويكتشف وجود هذه المرأة، النسخة من العشيقة الميتة، فيقدم على اغتصابها، لكن روبرت الذي يحضر إلى المنزل -فجأة- يقتله، وبعد هذه الحادثة يرخي روبرت القيود التي فرضها على فيرا؛ فيسمح لها بالخروج مع الخادمة إلى السوق، بعد أن أخذ منها وعدًا بأن تبقى معه طوال حياتها، ولكن فيرا التي لم تنس أصلها، على الرغم من الجرعات اليومية من الأفيون الذي يمسح الذاكرة، تنهي الحكاية بإطلاق النار على روبرت، وعلى الخادمة، وتعود إلى عائلتها.

تبدو الحكاية -عبر هذا الملخص- متسلسلةً تسلسلًا طبيعيًا، ولكن ألمودوفار اختار لها شكلًا سرديًا مختلفًا؛ فمزج بين الحاضر والماضي في مستويات عدة، أولها السرد الإخراجي الذي بآليات المزج المتاحة، من حركة كاميرا إلى عناوين مكتوبة، وغير ذلك، وثانيها السرد الشفوي الذي تتولاه الخادمة/ الأم التي تروي لفيرا الوقائع، ضمن اللحظات المفصلية في السياق.

ويأخذنا -منذ بداية الفيلم- ألمودوفار إلى مقاربة شخصية (فرانكشتاين Frankenstein) المشتهرة، عبر عمليات الطبيب الجراح الذي يشرع في الاشتغال في الجسد البشري، ولكن المستويات السردية، سالفة الذكر، تخلخل هذه المقاربة ضمن عناصرها الأولى، وتبقينا ضمن جذر الثيمة؛ إذ لا يمكن للفتاة التي خُلِقت من جسد الشاب أن تبقى ضمن حدود السيطرة، فهي تقاوم الجلد الذي ألبسها إياه الطبيب المكلوم، وتذهب في النهاية نحو قتل صانعها، مثلها مثل ذلك الكائن الذي أنتجته الحكاية الكلاسيكية، ولكن ما ركز عليه ألمودوفار في الحقيقة، وضمن براعة التفاصيل التي تشهدها أفلامه، كانت تلك التقاطعات المهمة التي تحدث بين مصائر الشخصيات بين الواقع الذي تعيش فيه، وما تقودها إليه الأوضاع، فأمه الخادمة تنجب طفلين، أحدهما ينتهي لصًا ومجرمًا، بينما يعيش الآخر لدى عائلة ثرية، تخدمها هي؛ ليصبح طبيبًا، فكلاهما عاش في رحم واحد، ولكن ما انتهيا إليه هو جلدهما الراهن؛ جلد اللص المجرم المقتول، وجلد الطبيب القاتل، وكذلك فإن

الزوجة تخرج من جلدها/ العائلة المستقرة هانئة العيش، إلى جلد العشيقة الهاربة، وسيحترق لاحقًا؛ ولهذا، فإنها تموت حين تكتشف أنها قد فقدت جلدها وملامحها، وحتى الابنة التي ترفض أن تلبس الثياب الثقيلة، وتفضل أن تبقى عاريةً، فإنها لا تستطيع التأقلم مع جلدها الذي ترى فيه امرأة يشتهيها الرجال، وصولًا إلى الشاب الذي يُحوّل إلى أنثى، فإنه يبقى خارج سيطرة الجلد الجديد إلى أن يستعيد حريته.

إن هذه المعادلة المتكررة ضمن حكايات الشخصيات في الفيلم، تشير إلى رؤية تحاول تفكيك العلاقة بين الواقع والمصير، وتجعل من الأسباب المؤسسة لتحول الشخصية مادة راسخةً، لا يستطيع الإنسان تجاوزها، فإن فعلَ، كان مصيره الموت، وليس مصادفةً أن يكون الناجي الوحيد من محرقة الموت في الفيلم هو الشاب، الأنثى المستحدثة، بينما ذهب الجميع أسرى الجلود التي مضوا إليها، ولا سيما منهم الدكتور روبرت الذي لبس جلد الانتقام المتضاد مع جلد الطبيب الإنسان.

لقد رسم ألمودوفار التفاصيل في فيلمه -هذا- بأناة تجعل تفاصيله كلها مهمة في السياق، فمن المشاهد بالغة التقعر في تفاصيلها الطبية، إلى اللوحات الكلاسيكية العارية على جدر قصره، ولا تشعر المشاهد بالإثارة قدر ما تجعله يفكر في الجلد الأنثوي بالغ الرقة، وإلى صورة الأخ اللص الذي يأتي إلى قصر روبرت، وقد ارتدى لباسًا تنكريًا (جلد نمر)، وإلى حال التشويق الفتانة التي تجعل المشاهد يحاول معرفة سر هذا الكائن (الأنثى المستحدثة)، المسجون في قصر الدكتور روبرت، وكلما كان يمضي في خط سرديٍ تفسيري، كان يفشل في العثور على جواب؛ حتى يصل هذا المشاهد إلى الجواب بين تتالي القفزات الحدثية، من حدث في الماضي البعيد إلى آخر في الماضي الأقرب.

كل هذا الاشتغال كان يدفع بخطاب الفيلم نحو مرتبة أعلى من أن يكون فيلمًا بوليسيًا تشويقيًا، فحسب، وإذ لا يمكننا أن نعدّه (فيلمًا أسود)، فحسب، يتحدث عن جريمة الدكتور روبرت الذي مضى في تجاربه العلمية على أرضيةٍ انتقامية. إنه فيلم يجمع ما سبق كله، إضافة إلى مساحات كثيرة محتملةٍ من القراءات التأويلية؛ ما يجعله غير قابل للتعليب التنميطي، وأظن أن هذا واحد من أبرز العناصر التي تعزز حضوره القوي بين أفلام ألمودوفار.

حفل أو مراسيم حب مضى.

لا ينجو فيلم (حفل CEREMONY)، لمخرجه الأميركي الشاب (ماكس وينكلر Max Winkler)، من إحساس عالٍ بالعاطفة، فهو التجربة الروائية الأولى لمخرجه (من مواليد 1983)، وهنا نتوقع -تبعًا للعادة- أن يحاول المخرج بذل أقصى طاقة لديه؛ كي يقنعنا بقدراته، ولكنه يتخلص من هذه المتلازمة بسلاسة لطيفة؛ ليغرق في تحري نبض شخصيات حكايته التي تلامس المشاهد، ما دامت حكاية حب واقعية غير مكتملة، هذا النبض يذكرنا، أو يعيدنا -بالأحرى- إلى أزمنة وسينمات مختلفة عما نشاهده في زمننا الحالي، فإذا كانت واقعية الحكاية -هنا- تجلب الواقع الحالي إلى الواجهة، فإن دفق مشاعر الشخصيات يبدو وكأنه مجتلب من سينما فرانسوا تروفو، أو لويس بونويل. إن التعلق بالعاطفة -بطبقاتها العالية- لا يلغي المسافة الشاسعة بينها وبين الواقع اليومي؛ ولهذا، فإن سقوط المشاهد في هذه المسافة لا يبدو خيارًا حتميًا، بل إنه -على ما يبدو- دعوة إلى التشبث بالحب، على الرغم من الوقائع القاسية التي تقف في مواجهته.

حكاية الفيلم الذي أنتج عام 2010 تبدأ من نهايتها القريبة؛ إذ يذهب سام ديفز (ميشيل أنغرانو Michael Angarano)، مؤلف قصص الأطفال الفاشل، في رحلة، مصطحبًا صديقه مارشل (ريشي تومبسون Reece Thompson)، مدعيًا أنه مدعو إلى مناسبة ثقافية، ليتها ولا يجدان المكان، فيقيمان في نُزل على حساب مارشل، وهناك يورط سام صديقه بالذهاب إلى حفل لأناس غرباء، فتبدأ التفاصيل بالتكشف؛ إذ لا يعدو الحفل كونه عرس زوي (إيما تومبسون Uma Thurman)، صديقة سام التي هجرته، و يصدمها وجوده وصديقه في المكان؛ فتحاول إبعاده من المكان، ولكن عريسها يعجب بسام ومن معه، فيبقيهما؛ لتبدأ التفاصيل الصغيرة بالتوالي، ويكتشف المشاهد أن زوي ما زالت تعشق سام، وأن طبيعته الطفولية هي قوام الحب الذي يفشل في مواجهة متطلبات الحياة، حين تصدم زوي سام بقول إن حكايتهما مكشوفة، وأن عريسها يعرف علاقتهما، وأن المصير الطبيعي لما كان بينهما هو نهاية العلاقة؛ بسبب فقدان مقومات الاستمرار. وهكذا تنتهي الرحلة؛ ليعود سام ومارشل من عبث المحاولة، ومن المشاجرات الصغيرة التي رافقتهما خلال تجوالهما في مساحات الاحتمالات، وبينما كانت زوي، وهي تقف أمام رجل الدين مع عريسها، تبحث عن عهود الزواج التي طلبت من سام أن يكتبها

لها؛ لتكتشف أن ما بين يديها ليس سوى تفاصيل ورسائل عاطفية، باقية من علاقتها مع سام، كان هذا الأخير يمضي مع مارشل في رحلة العودة، وقد خسر حبه، مكتفيًا بشرف المحاولة.

إذن؛ ليس لدينا حكاية عظيمة، بالمقاييس المعتادة للسينما الهوليوودية، وإنما حكاية بسيطة، برع الممثلون في استنهاضها؛ ليخلقوا منها عالمًا تشكل أسئلته محاولة عظيمة في إعادة قراءة الواقعي المحتمل؛ فسام يطلب من زوي أن تراجع حساباتها في قرارها الزواج من شخص لا تحبه، ضمن مقاييسه -هو- عن الحب، ولكن زوي تذهب في خيارها الذي يشكل قراءة جديدة، أو محاولة أخرى لتوصيف الحب.

إن بساطة الحكاية تكتنز معضلة كبيرة، لطالما شكلت ثيمة مهمة في السينما والدراما، قوامها أن العشاق كثيرًا ما يكونون أسرى أأوهامهم عن الحب، وبينما يخسرون في رهاناتهم، تبقي لهم الحياة صورة الوهم راسخةً؛ ليعيشوها طوال أعمارهم. وهنا نتذكر أن التفاصيل الصغيرة، كالرسائل والصور، هي مقومات ذلك الحب الذي مضى كله، وهي ستبدو نقاط ارتكاز في المشهدية التي صنعها المخرج، وهو يحاول أن يبرزها في سياق بدا عاديًا، وغير آبه باستعراض العضلات المتوقع من تجربة روائية أولى.

(حفل) فيلم يبتعد من الضجيج، ما دام يهمس مقولته، ولا يطرزها بالادعاء، وإذا شاء أن نصفه، فإننا نقول إنه خارج السياق المعتاد في ما نشاهده في السينما الأميركية، من لهاث نحو موضوعات وثيمات رائجة، وهو في الحصيلة مهم لهواة الصنف؛ المشاهد الذي يريد أن يعيد قراءة عواطفه عبر تجارب الغير.

هاري بوتر في مواجهة الإله (بان)

المتعة في المتاهة

هل شاهدتم الجزء الأخير من سلسلة أفلام (هاري بوتر Harry Potter)؟ تسألنا محطات التلفزة، نحن -الأشخاص المبتلين بعقدة البحث عن الخطابات العميقة- ونعجز عن مباغتتها بالجواب؛ كي لا نصدم القائمين عليها، الفرحين بكونهم يمشون -خطوة بخطوة- مع تحديثات الميديا في العالم، فكثير منا لا يحب هذه السلسلة، ولكننا -في الوقت نفسه- لا نقلل من جودتها أمام أي أحد، ولا ننفي أنها سلسلة متقنة حقًا، من حيث كونها عملًا يغري الأطفال والناشئة، ويخلق لديهم حالًا عالية من التشويق.

وفي الحقيقة إننا لا نستطيع النظر إلى العمل الفنيٍ، من دون أن نقارنه بأعمالٍ أخرى رسخت في الذاكرة، فإذا كانت الأعمال السينمائية الغرائبية قد أمست موضة رائجة في العقد الأخير، بعد نجاحات هائلة حققتها ثلاثية «سيد الخواتم»، وغيرها، فإن التفكير بمتعة مشاهدة التقنيات والمؤثرات في هذه الأفلام، يجب ألا يُغفل عنا شيئًا مهمًا، علينا ألا ننساه في المشاهدة، ألا وهو خطاب هذه الأفلام، ولا سيما أننا نلاحظ كثافة العمل في عناصر الشكل المبهرة، وبنسبة أقل في المضمون الذي نتلقاه منها، ولعل المتابع سيلاحظ العشرات من هذه الأفلام التي لا تقدم مقولة فكرية جذابة، أو مهمة، من دون أن يعجز عن إيجاد السبب؛ فهذه الأعمال -ببساطة شديدة- أنتجت من أجل غايات تجارية ربحية محض، وعلى الضفة الأخرى ثمة أفلام لم تحظ بأي دعاية، أو ترويج إعلامي، ومرت مرور الكرام، وقد استُخدم فيها كثيرًا من التقنيات والمؤثرات المبهرة، ولكن مشكلتها تكمن في أنها كانت تحمل مضامين مختلفة عن السائد في السوق التي تسيطر عليها شركات التسويق.

ومن بين هذه الأفلام التي تحمل طبيعة غرائبية، ولكن بمضمون مختلف، فيلم (متاهة الإله بان Pan's Labyrinth)، للمخرج المكسيكي (غيليرمو دلتورو Guillermo del Toro) الذي أنتج عام 2007، ولم يتوقف النقاد والمتابعون عنده كثيرًا؛ لأسباب غير مفهومة. وفي هذا الفيلم يصوغ مبدعه دلتورو حكايته، بمزج العالم الواقعي بعالم السحر والخيال، حين يعود إلى زمن الحرب الأهلية الإسبانية، والصراع بين الجمهوريين

اليساريين، والوطنيين اليمينيين الذين يقودهم الجنرال فرانكو؛ ليتحدث عن طفلة أحد ضحايا الحرب، وقد تزوجت أمها من ضابط فاشي في جيش فرانكو، وأثمر هذا الزواج حملًا، وحين تحتدم الضغوط على عقل الطفلة، نرى كيف أن عالم الحكايات الخيالية عن عوالم الجان والسحر يتدخل في واقعها، ويقنعها الإله (بان) بأنها ابنة ملك المملكة السفلية، وأن عليها أن تنفذ عددًا من الشروط؛ كي تستعيد صفتها الملكية، وحين تفشل الطفلة في تنفيذ الشروط، يخبرها الإله (بان) بأن مصيرها متوقف على أن تريق دم الطفل الصغير، أي: شقيقها الذي أنجبته أمها، وضمن حبكة الصراع بين الثوار والفاشيين، تجد الطفلة نفسها في مواجهة زوج الأم بعد موتها، ولترفض -في الوقت نفسه- التضحية بشقيقها الرضيع، وحين تطلب المساعدة من عوالمها السحرية، يرفض الإله (بان) مساعدتها؛ لأنها اختارت طريقها، وأنها رفضت أن تريق دم شقيقها الرضيع، وإذ يتمكن زوج الأم الفاشي من قتل الطفلة، تنتقل هي إلى عالم المملكة السفلية، ويخبرها الملك بأن ما حدث كله إنما كان اختبارًا لأهم صفة يجب أن تتمتع بها الأميرة، ألا وهي النبل المبني على الإنسانية الخالصة.

إن المزج الذي يقدمه دلتورو في هذا الفيلم، بين عالمي الخيال السحري والواقع، يستفز في المشاهد مشاعر إنسانية مختلفة، لا تتماهى مع المفهوم السائد لعالم السحر والخيال الذي تروج له الأفلام الأميركية، من نمط هاري بوتر وغيره، إنه يضع السحر والخيال في مكانهما الصحيح، حين يرتبطان برغبة البشر في التخلص من قيود واقعهم وضغوطه القاسية، فيلجؤون إلى بناء عوالم خيالية طوباوية، ينالون فيها حقوقهم الإنسانية، وفي الوقت نفسه، لا يلغي فاعلية الإنسان في واقعه، وضرورة أن يسعى لتغييره.

فإذا كان لنا أن نقارن ونختار بين نمطين من التفكير في السينما، فإننا نختار متاهة دلتورو، تاركين طرق «هاري بوتر» المعبدة كلها للآخرين، مدركًا أنهم سيملونها في نهاية المطاف.

الوجوه وهي تحكي في السينما

في مطالعة سريعة للأعمال الفنية، لأكثر من 200 مصور فوتوغرافي، لا يصعب علينا ملاحظة أن النسبة الكبرى من صورهم تتمحور حول البورتريه (الصور الشخصية).

عشرات آلاف من هذه الصور، وما زال الهاجس الأكبر للكاميرا هو تأمل الوجوه، والسعي نحو تثبيت اللحظة التي يمضي بها الوجه الإنساني، في أحواله وأحوالها كلها، وبعيدًا من الصور التي تأخذ طابعًا دعائيًا وإخباريًا، يبدو أن حكاية الوجوه لدى هؤلاء هي أكبر من أن تكون موضة أو نزوة، وبالتحليل المنطقي، يمكن أن نعدّ الاشتغال في هذه الثيمة يمثل حال الفعل البدهي، أو الفعل العفوي للكاميرا، فهي تمضي نحو تصوير الوجوه، كما هو فعل عين الإنسان، فالبشر يبحثون في الوجوه عن المعنى، وكذلك من الطبيعي أن الوجوه هي الهويات، وهي مفتاح الكلام؛ إذ لا يمكن أن يكتمل الكلام والخطاب في تأثيره، إذا لم يكن مبثوثًا نحو الوجه مباشرة.

محّص عباس كياروستامي -عبر فكرة عبقرية- الوجوه في واقعة سينمائية غريبة، وذلك في فيلمه (شيرين) الذي أنجزه عام 2008؛ إذ جمع مئة وأربعين فنانة إيرانية وغربية، وصوير وجوههن، وهن يشاهدن فيلمًا سينمائيًا، يروي قصيدة (خسرو وشيرين) التي ألفها ونظمها الحكيم، جمال الدين أبو محمد إلياس بن يوسف النظامي؛ إذ وضع شاشة العرض السينمائية وراء ظهر الكاميرا، ومررها على وجوه الـ (شيرينات)، ملتقطًا -وبتؤدةٍ- الملامح، وهي تتلقى المعنى والأثر الذي تمضي إليه الصورة السينمائية، وكأننا بكياروستامي -في منطقه التجريبي الذي تنامى كثيرًا في تجاربه سينمائية السابقة- يطلب منا قراءة المعادلة السينمائية من خلال متلقيها، قبل أن نستغرق في التفكير فيها، على أنها إنشاء إبداعي، يذهب نحو مستوياتٍ عدة وغير منظورة ومحددة.

غير أن أسئلة كياروستامي التجريبية، لا تجد صداها في نزوع السينما الهوليودية نحو استثمار أي ثيمة؛ في سبيل إنجاز فيلمٍ سينمائي مربط بآليات الإنتاج السينمائي الاقتصادية، فضمن هذا السياق يأتي فيلم (وجوه في الزحام Faces in the Crowd)، للمخرج (جوليان ماغنت julien magnat)، ومن بطولة (ميلا جوغوفيتش Milla

Jovovich)، وعُرض في الصالات عام 2011، ويسرد حكاية (آنا) التي تشهد جريمة قتل يرتكبها قاتل تسلسلي، فترى وجهه، ولكنها -وبعد أن يعتدي هذا القاتل عليها- تصاب إصابة تؤدي بها إلى التعرض لحال مرضية شبه نادرة، تسمى بـ (عمى الوجوه)، أو (Prosopagnosia)، وتعني أنها لا تتذكر وجوه كل من حولها؛ حتى أولئك المقربين منها، وتبلغ ذروة الفكرة في تلك اللحظات التي يتطلب الأمر منها أن تتذكر وجه القاتل، وتميزه ممن حولها كلهم، في سردٍ تشويقي هائل، يحفز أي مشاهد من الجمهور الذي يتابع تفاصيل الفيلم على التفكير بتبادل الأدوار بينه وبين (آنا).

السحر في إنشاء ثيمة الوجوه، إن كان عبر التصوير الفوتوغرافي، أم التصوير السينمائي، لا يمكن أن يتوقف عند الحال المرئية، فحسب، فالنصوص الأدبية ممتلئة بالكتابة والحكي الجميل عن الوجوه، ولكن هذا السحر يبلغ ذراه البلاغية في المادة المرئية حقًّا، إذ إن عيوننا، وهي تلعب دورها، بوصفها مفاتيح لأبواب عقولنا، تحاول الإحاطة بالمعنى بإقامة قناة اتصال بين التفاصيل والمرجعيات الراسخة في الأدمغة، فإذا كان الإنسان من خلال إصابته إصابة طبيعية بعمى الوجوه التي لا يُعرف أصحابها، ولا يملك أي مرجعية عنها، يفقد متعة تأملها في السياق الطبيعي، فإن الصورة التي يصنعها الفن تطلب منه أن يتأملها، ويكتشف المرجعيات المهملة في رأسه؛ كي يعيد إنتاج الأفكار والمعاني. ونظن أن ما تنتجه الكاميرا، وبحسب ما سبق، يتعدى اللحظات العابرة، ويتوقف عند وجوه تتمرأى فيها حالاتنا الإنسانية كلها.

فيلم مجهول unknown

أكشن مخفف بملامح إنسانية

«كنا قتلة»، بهذه االجملة يختصر د.مارتن هاريس ملخص تاريخه الشخصي الذي فقده من ذاكرته، وكان قبل لحظات يحاول استعادته في أثناء وتفاصيل قصة فيلم (مجهول unknown) الذي حصد نتائج مهمة جدًا في شباك التذاكر، في بداية عام 2011، في الصالات التي عُرض فيها كلها؛ إذ أمكن المشاهد أن يستمتع بحبكة مشوقة، وقصة مختلفة، وبنجم سينمائي كبير، هو الإيرلندي (ليام نيسين Liam Neeson)، وبإدارة إخراجية متقنة، للمخرج الإسباني (جاوم كوليت سيرا Jaume Collet-Serra).

ويذهب صناع الفيلم نحو الرواية البوليسية (خارج عقلي Head Out of My)، للروائي الفرنسي (ديديه فان كلويرت Didier Van Cauwelaert) التي صدرت عام 2003؛ ليعثروا على حكاية عالم أميركي يزور برلين مع زوجته، بدعوة من زميله الألماني، بريسلر (سيباستيان كوش Sebastian Koch)؛ ليحضرا مؤتمرًا علميًا يرعاه أمير سعودي، سيجري -من خلاله- إعلان أهم إنجاز علمي زراعي، سيفيد الجياع في العالم كلهم، ويتمثل في استنبات نوع جديد من القمح، ينمو في المتغيرات والأحوال المناخية كلها، وفي أوضاع مريبة، يفقد د.مارتن هاريس حقيبة أوراقه الشخصية في مطار برلين، وحين يكتشف ذلك، يترك زوجته ليزا في الفندق؛ ليعود إلى المطار، ولكنه يتعرض لحادث مروري يؤدي إلى غرقه مع سائقة سيارة الأجرة جينا التي تنقذه، ثم تفر من المكان، تاركةً إياه فاقدًا ذاكرته، وحين يخرج من غيبوبته، ويعود إلى الفندق يكتشف أن زوجته تنكره، وتنفي أنه الشخص الذي يحمل اسمه، ولتبدأ -من هنا- أحجيات الحكاية، وليكتشف د.هاريس، بعد سلسلة من الملاحقات والمطاردات، أن لا أحد يحمل اسمه، وأن الشخص الذي حل مكانه في رفقة زوجته، ليس سوى واحد من الفرقة 15 المخصصة لتنفيذ الاغتيالات في أوروبا، وأنه -هو ذاته- أبرز أعضاء هذه المجموعة التي تريد أن تغتال الأمير السعودي، ظاهرًا في سياق محاولة بعض كارهيه تصفيته، بينما كان الهدف في الباطن سرقة الاكتشاف العلمي من البروفسور، ليو بريسلر، ثم تصفيته.

والنهاية السعيدة أمرٌ طبيعيٌ في فيلم ينتمي إلى نوعية أفلام الأكشن، ولكن الأمر غير الطبيعي أننا نعثر على ملمح مختلف في السينما الأميركية؛ إذ لا وجود للعربي الشرير، وإنما هناك شخصية خيّرة، هي شخصية الأمير (شاد) التي تبحث عن إنجاز علمي يحقق الأمن الغذائي لفقراء العالم، وبالتوازي مع هذا الملمح، تبدو عوالم الشخصيات غارقةً في اللهاث نحو مستقبل أفضل، ولا سيما شخصية جينا، السائقة البوسنية التي فقدت عائلتها في مجازر البوسنة، وتحاول أن تحصل على إقامة شرعية في ألمانيا، وإذ تتكفل بإنقاذ حياة هاريس مرتين في سياق الحكاية، تصل إلى نهاية سعيدة أيضًا، تتوازى مع حصول بريسلر على جائزة نوبل للعلوم، ومع سعادة الأمير السعودي بحصوله على غايته، و استعادة مارتن هاريس ذاكرته وشخصيته، ومن ثم؛ حرقه لذلك الماضي، والبدء من جديد.

يعود نجاح الفيلم، وبحسب كثير من النقاد، إلى ليام نيسين الذي لعب شخصية مارتن هاريس، فحضور هذا النجم سوّق ملامح مختلفة من شخصية القاتل المحترف، وهي ملامح كثيرًا ما كانت تؤدى ضمن اتجاه واحدن يبرز قدرته على تحدي الصعاب، وبما يرضي الجمهور، ولكن نيسين يغلب -عبر حضور ملامحه الهادئة- الجانب الإنساني للشخصية، بما يلائم عملية تكشف الحقائق تكشفًا صادمًا، فأي مشاهد لن يصدق أن هذا الشخص الذي يؤدي نيسين شخصيته قاتل محترف.

كثير من ملامح هذا الفيلم تحيلنا على نمطية أفلام الحركة الأميركية، ولكن حكايته (وربما هذا من فضائل وتأثيرات الأدب) تفتح أمامنا السبل لتقبل الأكشن، ما دام يمضي بنا نحو كشف الخفايا، والوصول إلى الحقيقة، وعليه؛ فإننا -نحن المشاهدين- لا نفقد المتعة؛ بسبب مجانية المشاهد السريعة العنيفة.

فيلم The Help

العنصرية كما لم نعرفها من قبل

نحن الآن في مدينة جاكسون– المسيسيبي، وتحديدًا في عام 1960؛ إذ توقف الزمن عند لحظةٍ مفصلية بالغة القسوة في مسيرة المدافعين عن الحقوق المدنية، أي: المناضلين من أجل مساواة الأميركيين السود مع نظرائهم البيض، القانون الذي يحكم الولاية يقول: «متساوون في الحقوق، ولكنهم منفصلون»، أي: إن لكلٍ من هذين العرقين مساحته الخاصة التي يحظر على الآخر الدخول إليها، والتعامل معها، فللسود سياراتهم ومقاهيهم وكنائسهم وأحياؤهم، وفي الأمكنة التي يحدث فيها أن يتجاور ويتعايش الأميركي الأسود مع الأبيض، يصبح الفصل مهينًا أكثر؛ إذ للسود مراحيضهم الخاصة التي يُلزمهم بها البيض الذين يخافون أن تنتقل إليهم «أمراض» السود الخاصة.

وفي مسار الحديث عن هذا الماضي، يأتي فيلم (المساعدة the Help)، للمخرج (تيت تايلور Tate Taylor)، المأخوذ من رواية تحمل الاسم نفسه، للكاتبة الأميركية (كاثرين ستوكيت Kathryn Stockett)، صدرت عام 2009؛ إذ تدخل الصحافية الشابة، يوجينا سكيتر (ايما ستون Emma Stone)، في عالم الخادمات السوداوات اللواتي يعملن في بيوت عائلات البيض، ولا سيما منهن كل من إبلين (فيولا دافيس Viola Davis)، وميني (أوكتافيا سبنسرOctavia Spencer)، اللتين تحملان في تجربتيهما تلخيصًا مركّزًا لما يعانيه الأميركيون من أصل أفريقي من تمييز عنصري فادح، في تفاصيل الحياة كلها، وإذ تتخذ قصة المرحاض تفصيلًا مهمًا من تفاصيل هذا التمييز، تتفرق المحاور الأخرى حول الخوف من البوح بالتفاصيل لدى الخادمتين اللتين تلجأ إليهما الصحافية؛ كي تحصل على المعلومات، وكذلك حول بنية العلاقات الاجتماعية المهترئة التي تعيشها النساء البيضاوات، وتتغذى من وهم يعشنه، يجعلهن يشعرن بحالةٍ من التفوق العرقي على الخادمات، وإذ تتوغل يوجينا في التدقيق في هذه العلاقات، فإنها تصل إلى نقطة المجابهة مع مثيلاتها، بعد أن أوصلتها أخلاقها وتربيتها (ربّت خادمة سوداء أيضًا) إلى الانحياز الكامل لقضايا الخادمات، وفي مسار تصاعد

التفاصيل، تكتب يوجينا تجارب الخادمات في كتابٍ (The Help) الذي يفضح هذا واقع كان عليه أن يعيش كثيرًا من الامتحانات والمآسي؛ كي يتجرد من أثر العنصرية التي ميزت تلك المرحلة.

الفيلم الذي بدأ عرضه في الصالات عام 2011، حقق حضورًا كبيرًا لدى المشاهدين؛ إذ حصل على عائدات مالية كبيرة؛ ما يشير إلى أهمية ما يطرحه من مقولات، تنظر في الماضي؛ لتشير إلى مثالب الواقع، فعلى الرغم من التحولات الكبيرة التي عاشتها أميركا، في المستوى السياسي (وصول رجل أسود إلى البيت الأبيض)، إلا أن قضية التمييز ما تزال هاجسًا كبيرًا يعيشه كثير من المناطق الأميركية، ولعل فضيلة الفيلم الكبرى تتجلى في أنه لا يعالج الظاهرة، بوصفها نتاجًا تاريخيًا سياسيًا واقتصاديًا، فحسب، وإنما بكونها نتاج بنية العلاقات غير السوية التي تعيشها الطبقة السياسية والاقتصادية الحاكمة، فالفساد الأخلاقي يبحث عما يوريه ويغلفه؛ ولهذا، فإنه يجد في اضطهاد الملونين مادته المثلى؛ للتعبير عن تفوقه، وعن عدم إمكان البحث فيه، أو نقضه ذاته.

لغة الفيلم البصرية الهادئة تعكس تأملًا عاليًا في تفاصيل البيئة التي يعالجها؛ إذ لا وجود للمشاهد السريعة، أو العنيفة، والشخصيات التي تدور القصة حولها ليست منفعلة بقدر ما هي فاعلة في سياقها، أي: إننا نرقب تحولاتها، وهي تتعرى مما تلبسه من أردية أخلاقية، ولعل إبداع كل من فيولا دافيس، وأوكتافيا سبنسر، اللتين مثلتا شخصيتي الخادمتين، قد نقلنا إلى مستوى عالٍ من الأداء الذي قلما نشاهد مثله في أفلام عالجت مثل هذه الثيمة من قبل.

الفيلم واحد من أهم الأفلام التي قدمتها هوليوود عام 2011، ولا سيما أنه يقدم جرعةً أخلاقيةً رفيعة المستوى، من حيث المعالجة، ومن حيث خطابه الذي يصلح للقراءة الفكرية في مستوياتٍ عدة، قد تبدأ بقضية تجليات العنصرية، ولا تنتهي بفكرة البحث عن أسباب ديمومتها، على الرغم من أن القوانين قد حرمتها.

كيف تذهب إلى مصيرك ومع من؟

رحلة للبحث عن صديق من أجل نهاية العالم

يرسم فيلم (البحث عن صديق من أجل نهاية العالم Seeking a Friend for the End of the World)، للمخرجة (لورين سكافاريا Lorene Scafaria)، وشاهده الجمهور عام 2012، ملامح مختلفة للفرضية التي تمثل هاجسًا دائمًا لدى البشر، وتقول بأن العالم سيفنى في إثر اصطدام نيزك ما بكوكب الأرض، فالبشر -هنا- يتقبلون الأمر، ولا يشعرون بالهلع، بل إنهم يفكرون -حقًا- في استغلال الوقت المتبقي لهم، تفكيرًا يرضي حاجاتهم التي سكتوا عنها طوال أعمارهم، ويلبيها، وهكذا نرى دودج (ستيف كاريل Steve Carell) الذي تهجره زوجته، منذ سماعها باقتراب نهاية العالم، يراجع التفاصيل، ويقرر أن يتواصل مع حبيبته السابقة، محاولًا أن يراها في ما تبقى له من وقت، ولكنه يلتقي ببني (كيرا نايتلي Keira Knightley) التي تعاني علاقتها مع صديقها الذي يسكن بجوار دودج، وحين يفران من البناء الذي يسكنان فيه، بعد وقوع بعض الاضطرابات، تبدأ رحلتهما؛ إذ لكل منهما هدفه، دودج الذي يبحث عن حبيبته السابقة، وبني التي تريد أن ترى أهلها، وتبعًا لتفاصيل الحكاية، فإن المشاهد يفترض سلفًا أن علاقة ما ستقوم بين الشخصيتين، غير أن صفات كل منهما كثيرًا ما تجعل من هذه النهاية شبه متعذرة؛ فدودج الذي يكتشف خيانة زوجته، بعد أن يقرأ رسائل متبادلة بينها وبين عشيقها، يختلف في المزاج كليًا عن بني التي تبدو شابة ممتلئة بالحياة وبالمغامرة، ولكن شيئًا ما تصنعه رحلة البحث عن الصديق الملائم؛ لتقبل نهاية العالم، يؤدي إلى أن تصبح العلاقة بين الاثنين ممكنة، وهذا الشيء ليس العلاقة الجنسية، فبني تقدم على ممارسة الحب مع دودج، منذ بداية الرحلة، من دون وجود العاطفة؛ حتى أنها تعتذر إليه من ذلك، وتهدده بأنها لن تفعل ذلك مرة أخرى.

إن العمل في التفاصيل الإنسانية؛ من أجل صناعة الحب، هو الهاجس الذي تقدمه لنا مخرجة الفيلم، في سياق الرحلة التي تقود دودج وبني إلى تقبل أنهما لم -ولن- يتمكنا من الوصول إلى هدفيهما، فكل منهما يكون قاب قوسين أو أدنى من الحصول على ما يريد، ولكنهما يستنكفان من ذلك؛ ليعود كل منهما أدراجه صوب هذا الشريك الذي التقى به

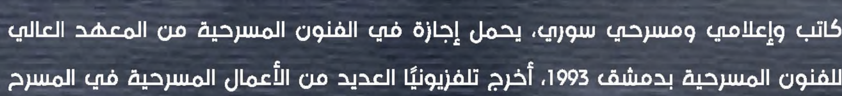
مصادفة، ولكنه وجد فيه ما كان يحلم به طوال حياته، فالشخصيتان -على الرغم من ملامح التضاد في طرائق تفكيرهما وحياتهما- تبدوان متكاملتين، فكل منهما يريد أن ينهي حياته، وقد تخلص من أوجاعه الإنسانية السابقة، وهكذا؛ فإن النهاية التي يفترضها المشاهد تتحقق، ولكن بغير السبيل التي يسهل للعقل أن يسلكها في البداية.

إن فيلم (البحث عن صديق من أجل نهاية العالم) صُنف على أنه فيلم دراما رومانسية، وكذلك أضيف إلى نوعية الخيال العلمي، وهو -في الحقيقة- يحتمل هذه التصنيفات كلها، إضافة إلى ضرورة عدّه من أفلام الرحلات، أو أفلام الطريق؛ فالحدث الرئيس فيه يجري ضمن سياق الانتقال المكاني في حيز زماني محدد، وضمن هذا السياق، تتغير العواطف والهواجس، ويعاد رسم المصير الشخصي ضمن إطار عام، هو المصير المحتوم للجنس البشري وللكوكب، ولعل ما يلفت الانتباه -بشدة- في سياق الفيلم، أنه يقدم عالمًا قدريًا، لا يحفل الناس فيه بالدعوات كلها؛ من أجل إنقاذ أنفسهم من النهاية الطارئة، وكأنهم يوقنون بعدم وجود مفر، ومن ثم؛ فإنهم يتصالحون مع ذواتهم، ويبدؤون بالحفر في ذواتهم، فإذا ما خرجنا -قليلًا- من الفرضية؛ لنعكس الأمر واقعيًا على حياتنا الحالية، فإننا نجد أن خطاب الفيلم يتوجه إلى البشر؛ ليحرض فيهم رغباتهم الكامنة، أو الساكنة، أو المسكوت عنها، ولا سيما حين يعرف الإنسان أن مصيره محسوم، وغير قابل للتغيير، ويستطيع الإنسان بمراجعة عواطفه أن يعيد رسم مشهده الشخصي، ويسعى لتحقيق ما عجز عن تحقيقه، أو ليعيد المحاولة في الانتصار على هزائمه الحياتية السابقة.

إن عمق الفكرة في الفيلم جاء محمولًا على أداء غير متكلف، من بطليه: ستيف كاريل، وكيرا نايتلي، وكذلك، فإن عمل المخرجة، في أول أفلامها الروائية الطويلة، لم يظهر على أنه مهجوس بالاستعراض البصري، فقد ركز على كشف التحول العاطفي الذي تمضي به الشخصيتان.

الفيلم يذكّر المشاهد بكثير من التجارب السابقة التي روجع فيها الماضي، ولكنه يأخذ منحاه الخاص، من دون أن يبدو مخلصًا للحكاية التي يتخلص من ثقلها منذ البداية لمصلحة إبراز كوامن النفس البشرية، وكذلك من دون أن يحمّل الذوات الإنسانية مالا تطيقه من أفكار كبرى، وهي تحاول أن تنهي رحلتها بسلام وهدوء.

علي سفر



كاتب وإعلامي ومسرحي سوري، يحمل إجازة في الفنون المسرحية من المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق 1993، أخرج تلفزيونيًا العديد من الأعمال المسرحية في المسرح القومي بدمشق لمصلحة التلفزيون السوري 1995 – 2010، وعمل في الإخراج البرامجي 1995 – 2012، وفي العمل الإذاعي، وله أعمال درامية ووثائقية وترويجية عديدة، وعمل في مواقع إدارية عديدة: مدير برامج قناة سوريا دراما 2008 – 2011، مدير قسم البرومو (الترويج في) التلفزيون السوري بقنواته الثلاث: 2005 – 2009، مدير برامج تلفزيون سوريا 2017- 2018، عضو لجنة تحكيم المهرجان الاسكندنافي السينمائي الدولي – فنلندة 2017. نال جائزة الإبداع الذهبية لأحسن إخراج للأفلام التسجيلية عن فيلم "مطمورًا تحت غبار الآخرين" في مهرجان القاهرة للإعلام العربي الرابع عشر 2008. له العديد من الدراسات المسرحية والسينمائية المنشورة في عدد من المجلات المسرحية المتخصصة، إضافة إلى كتابة المقالات الصحفية. من مؤلفاته: (بلاغة المكان، شعر، دار الينابيع - دمشق1994)، (صمت، شعر، دار الشموس - دمشق 1999)، (يستودع الإياب، شعر، دار الشموس – دمشق 2000)، (اصطياد الجملة الضالة، بيت الشعر السوري، دمشق 2004)، (ملف الشعر التسعيني في سورية، مجلة الشعراء العدد 26، خريف 2004، رام الله، فلسطين)، (طفل المدينة، شعر، دار أزمنة، عمان 2012)، (يوميات ميكانيكية، دار نون، الإمارات 2014)، (الفهرس السوري، دار المتوسط، ميلانو – إيطاليا 2018).



سينما على قارعة الرصيف

إذا كان لي أن أبحث عن الخطوط التي ترسم الفاصل بين الربح والخسارة، في ما يرضي الروح والذائقة، فإن الكتابة عن الأفلام، كانت السبيل الفضلى لتحقيق ذلك... هنا، في الصفحات القادمة، بعد جولات رهانٍ طويلة، أثبّت بعض الخرائط الدالة لمسارات الأفكار من خلال الزاوية النقدية الشخصية عبر منهجية القراءة، وليس عبر منهجية محددة، إذ يمكن لنا أن نصنع مدونتنا السينمائية الشخصية من دون أن نخشى اللوم أو القراءات النقدية التأويلية المضادة، فالتعدد في الرؤى إغناء، ولكن في المقابل علينا ألا ندعي ونضع لأنفسنا عتبات كبرى لا تبلغها طرائقنا في القراءة والتحليل والنقد.

المراجعة اللغوية: سماح حكواتي

الإخراج الفني وتصميم الغلاف: باسل الحافظ

السعر: 12 دولارات



